



à l'usage de l'Église

1089

Éditions Paris

ST. ANTOINE DE PADOUE

Rendez-moi digne de recevoir mon Jésus

HACEDME DIGNO DE
RECIBIR À MI JESÙS.

FATEMI DEGNO DI
RICEVERE IL MIO GESÙ.

Skirmantė Smilingytė-Žeimienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

XIX a. vid.–XX a. pr. religinių paveikslėlių puošybos iškalba

Straipsnyje apžvelgiamos XIX a. vid.–XX a. pr. devocinių paveikslėlių dekoru tendencijos, sąsajos su tradicija. Mėginama aptarti paveikslėlių, ypač jų apvadų, puošyboje naudotų elementų ir simbolių reikšmę, dėl to atsižįstama į paveikslėlių raidą. Viena publikacijos projekcijų – minėto laikotarpio paveikslėlių paveldas Lietuvoje.

Reikšminiai žodžiai: religiniai paveikslėliai, XIX a. vid.–XX a. pr., dekoras, simboliai, Jonas Kazimieras Vilčinskis, „Vilniaus albumas“

„Atvaizdas perdėm išpuoštas, pertekliniai ir be prasmės lyriškas, jis jau nebėra meditacijos „įrankis“ ar didaktinė priemonė, o veikia „saugotinas“ objektas, turintis falšyvą imaginacinį statusą, siekiantį patikti ir nustebinti: grožį pakeičia gražumas, staigmena – malda, atvaizdas nebėra atrama tikėjimui, o kolekcinis daiktas /... / Gimsta kičo religija, blizgučių ir kalnų krištolų religija.“¹ Taip devocinius XIX a. atvaizdus diagnozavo meno istorikas, rašytojas Alainas Vircondeletas knygoje „Le monde merveilleux des images pieuses“ (Paris: Hermé, 1988). Panašiai aptariamojo laikotarpio paveikslėlius jau vertino ir intelektualieji jų amžininkai, ir maldingųjų paveikslėlių tyrinėjimo patriarchas Adolfas Spameris (1883–1953), laikydamas juos žemesnės klasės masiniu produktu. Iš dalies tenka pritarti cituotiems A. Vircondeleto žodžiams, tačiau negalima nesutikti

¹ „L’image se sur-orne; redondante et gratuitement lyrique, elle n’est plus «outil» de méditation ou appareil didactique mais plutôt objet «à garder», au faux statut imaginaire, cherchant à plaire et à étonner: la joliesse remplace la beauté, la surprise remplace la prière, l’image n’est plus le support de la foi, mais pièce de collection /.../ La religion kitsch naît, religion de la paillette et du strass.“ Cituota iš: Sur la foi des images. Images de piété Collection du fonds iconographique: 1800–1940, *Médiathèque l’Apostrophe. Rendez-vous du Patrimoine, samedi 23 janvier et 6 février 2016*, 16.

su kitokia nuomone², jog tradicinis religinis turinys paveikslėliuose neabejotinai yra perteiktas, o būtent dėl sodrios ir labai įvairios puošybos nemažai jų galima priskirti miniatiūroms.

Nors mūsų muziejų pradėtos skaitmeninti, šios, maldaknygėje skirtos laikyti devocionalijos, Lietuvoje vis dar yra nepažinimo zonoje. Mokslinės, o ir kitos bibliotekos neturi nei minėtų, nei daugybės kitų autorių reikšmingų publikacijų, paveikslėlių katalogų – nei anuometinių leidėjų, nei parengtų XX–XXI amžiuje. Paveikslėlių paveldo ir su jais susijusio kur kas platesnio religinio, istorinio ar sociokultūrinio konteksto tyrimų bibliografijos be keleto atsitiktinių išimčių Lietuvoje tiesiog nėra...

Pastaruoju metu religinio gyvenimo, maldingumo, ikonografijos, pigrimystės, leidėjų, sukauptų rinkinių ar kitais aspektais XIX a. vid.–XX a. pr. paveikslėliai vis dažniau parūpsta užsienio tyrėjams, vis dažniau jie tampa aukštųjų mokyklų diplominių darbų ir disertacijų objektu.³ Vis dėlto rasti publikacijų, skirtų būtent to laiko devocinių paveikslėlių dekorui, nepavyko. Dėl vyravusios nuomonės, kad aptariamojo laikotarpio paveikslėliai – tai kičas, jais labiausiai domėjosi ir domisi kolekcininkai, muziejaininkai. Kolekcininkai sukūrė specialių tinklalapių⁴, kur gilinamasi į įvairias šių devocionalijų peripetijas – leidėjų pateiktas serijas, raritetus, paveikslėlių klasifikacijos reikalus ir t. t. Italijoje paveikslėlių kolekcininkai subūrė ir savo asociaciją (*Associazione Italiana Collezionisti Immaginetto Sacre*) ir pan. Kaip tik kolekcininkai, neretai – kartu su muziejais ar rankraštytais, nuolat rengia simpoziumus, konferencijas ir parodas šiems objektams pažinti, yra išleidę nemažai leidinių. Kai kuriomis šių publikacijų⁵ straipsnyje naudotasi. Džiugu – pernai pagaliau pasirodė leidinys apie Jono Kazimiero Vilčinskio „Vilniaus albumą“, jo skyriuje „Bažnytinė dailė“ publikuota daug dėl įvairių kriterijų svarbių šio leidėjo puošniųjų paveikslėlių.⁶

² Pvz., Engels (1983), 6–7, 30.

³ Pvz.: Pack (2003), Fouchs (2011), Frauhammer (2016), Lukas, Piša, Wögerbauer (2017), Skalová (2020), Lamontagne (2021), etc.

⁴ <http://www.biagiogamba.it>; <http://www.gianlucalocicero.com>; <http://www.flaviocammara-no.it>; <http://histoire-des-images-pieuses-canivets.e-monsite.com> ir kt.

⁵ Pvz., Engels (1983), Gärtner (2004), Heres (2007), *Glauben. Andachtsbildchen von A bis Z* (2016), Doussin (2017).

⁶ *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas* (2021), 107–254.

Pagrindinis tyrimo šaltinis – valstybinėse Lietuvos ir užsienio šalių saugyklose bei kun. Mozės Mitkevičiaus rinkinyje saugomi paveikslėliai. Kaip ir „dera“ marginalijoms, susipažinta su marginalinio pobūdžio šaltiniu – didžiule XIX a. vid.–XX a. pr. paveikslėlių baze internetinėse prekybos vietėse.

* * *

Begalinės įvairovės XIX a. II p.–XX a. pr. religiniai paveikslėliai yra savo laikmečio mados ir naujų technologijų produktai. Kita vertus, jie, jų dekoras – reikšmingi krikščioniškosios tradicijos, krikščioniškosios simbolikos nešėjai. Todėl, nors ir glaustai, reikėtų apžvelgti paveikslėlių raidą (mat net tokios retrospekcijos lietuvių kalba dar nėra), paminėti svarbiausius leidybos centrus, stengiantis juos pristatyti per puošybos ypatumų prizmę.

Greta rankraštinų knygų iliuminacijų XIV a., o ypač XV a. ima rasti nedidukų, savarankių ant pergamento tapytų miniatiūrų. Jų ištakos, regis, sietinos su pietvakarių Vokietijos moterų vienuolynais. Yra išlikę XV a. maldingųjų paveikslėlių – ir pieštų, ir medžio raizinių. Tokios devocionalijos, vaizduojančios Kūdikelį Jėzų, Jėzaus kančią, Mariją ar šventąjį, buvo dovanojamos vienuolynų globėjams šv. Kalėdų proga, tarnavo religiniam vienuolių įkvėpimui. XV a. paveikslėlius, tarp kurių vyravo ksilografijos, palietė pirmoji nedidelė populiarumo banga. Svarbiausia tuose medžio raizinuose – siužeto naracija, dekoras, apipavidalinimas dažniausiai minimalūs, tik retai kada pasitaiko ornamentiško fono. Tačiau rankraštinų knygų, ypač „Valandų knygų“, iliustracijų dekoru principai daugelį šimtmečių atsektini paveikslėlių puošyboje. XIX a. II p.–XX a. pr. paveikslėliuose egzistavo net tam tikra iliuminacijų kartotinių chromolitografijose srovė – būta ir vaizdinių „citatų“, ir tiesiog vaizdo ir šrifto modeliuotės pamėgdžiojimo. Čia galima paminėti Paryžiaus leidėjų „Bouasse-Lebel“ (apie 1880 m.), „Desgodets et Gérard“ (apie 1888 m.), „Bonamy“ ir „Dopter“ (XIX a. 9–10 deš.) ar Miunchene veikusios leidyklos „Ars sacra“ (XX a. I p.) ir dar nemažai kitų išleistas chromolitografijų serijas, be to, būta ir ranka ant pergamento ar želatinos išrašytų ir ištapytų paveikslėlių – iliuminacijų sekinių.⁷

⁷ Pvz., 1876 m. personalizuotas pergamento paveikslėlis – dovana įstojimo į uršuliečių vienuoliją proga. *Glauben. Andachtsbildchen von A bis Z* (2016), il. 965.

Paveikslėliai kaip reiškinys kur kas didesniu mastu nei XV a. ėmė plisti potridentiniu laikotarpiu. Lemtingą postūmį inicijavo jėzuitai, laikęsi nuostatos *pictura est laicorum scriptura* ir atvaizdėlius vertinę kaip kotreformacijos ginklus, kaip priemonę misijai – skleisti katalikų tikėjimą, reklamuoti šventuosius. Jėzuitai – pagrindiniai užsakovai. Be to, aktyvėjant piligrimystei iš aplankytų piligriminių vietų gabenti suvenyrai – paveikslėliai, turėję priminti malonėmis garsėjančius atvaizdus.

XVI–XVII a. Antverpeną, į kurį dėl susiklosčiusių istorinių ir religinių aplinkybių pasitraukė daug katalikų dailininkų, galima laikyti pirmu stambiu religinių paveikslėlių leidybos centru. XVI a. miestas tapo leidėjų ir menininkų bastionu: antai 1566 m. jame darbavosi 169 kepėjai, 78 mėsininkai ir net 300 tapytojų, skulptorių, drožėjų bei vario raižytojų.⁸ Paveikslėliai atspindėjo tuometės dailės pobūdį, aukštą jos lygį, o įtakos jų raidai neabejotinai turėjo Antverpene leistos iliustruotos (emblemomis – taip pat) alegorinės knygos. Jose teksto ir vaizdo sinteze teigta, kaip teisingai gyventi krikščionio gyvenimą, skatinta medituoti Kristaus kančią, Marijos dorybes. Kita vertus, Antverpene gausiai leista architektūros, dizaino, ornamentikos pavyzdžių (pvz., Hanso Vredemano de Vrieso „Grottesco in diverse manieren“ (1565–71) ir „Panoplia seu armamentarium“ (1572), Federico Zuccaro – dekoratyvių kartušų (1630–1650), Cornelio Galle'ės – ornamentinių rėmų su religinėmis realijomis, skirtų tituliniams lapams (1630–1678), etc.) leidiniai ar „Florilegium“, t. y. gėlių knygos, pateikusios nuodugnius botaninius gėlių žiedų, stiebų piešinius, taip pat rado atliepinį paveikslėlių puošyboje. Išsistos žymių Antverpeno dailininkų, raižytojų ir leidėjų Wierixų, Merlenų, Galle'ių, Collaertų, Bouttatsų, Sadalerių ir kitos dinastijos kūrė religinę grafiką. Jų ir nepaminėtų Antverpeno dailininkų sukurti religiniai estampai formavo religinės grafikos kanoną, ikonografiją, kuriais vėliau daug sekta.

Antverpeno raižytojai greta įprastų, vaizdu užpildytų ir beveik nedekoruotų stačiakampių, kartais – nusklembtais kampais, paveikslėlių su inskripcijos juosta apačioje (ar ir viršuje), šventųjų asmenų figūras mėgo komponuoti į ovalą. Širdies emblema – dar viena naudota kompozicinė forma, ypač Kūdikelio Jėzaus ar Marijos temų paveikslėliuose. Kaip tik

⁸ Spamer (1930), 125.

nuo Antverpeno paveikslėlių šių devocionalijų paradigmoje įsitvirtino dieviškosios meilės išraiška – širdies emblema ir ovalinis vaizduojamo siužeto pavidalas. Būdingas antverpeniškosios produkcijos bruožas – ovale (ar apskritime) pateiktas scenas įsodinti į apkaustų ornamento apvadą / kartušą, rečiau – šventojo atvaizdą aprėminti architektūrinėmis formomis. Religinėje grafikoje renesansiniai groteskai naudoti kaip įrėminantis dekoras, XVII a. II p. puošyboje gausėjo baroko ženklų. Marcuso Geeraertso vyresniojo sukurtas ir Jano Sadelerio tarp 1560 ir 1600 m. išraižytas Jėzaus kančioms skirtas ciklas „Passio Verbigenae Quae Nostra Redemptio Christi“ – ryškus pavyzdys, kaip grotesko ornamentas persmelkia visą kompoziciją ir tampa jos nariu, ne vien puošybine detale. Antverpene sukurtuose paveikslėliuose pagrindinė scena dažnai apipavidalinama vaisių ir gėlių vazomis ar girliandomis, vainikais, gausybės ragų, kaspinių, dekoratyvių virvelių ar animalistiniais motyvais, taip pat angelais, fantastiniais sutvėrimais. Gana tipingoje Theodooro van Merleno (1609–1672) sukurtoje serijoje šventųjų asmenų atvaizdai eksponuojami karpyto profilio ovaliame apkaustų rėme, per kurį dekoratyviomis kilpomis pernerta virvelė, viršuje kyla vazos ar paukščiai ir t. t. (1 pav.). Keletas graviūrų⁹, besiskiriančių medžiaga (pergamentas ir popierius), polichromija (spalvinta ir ne), leistų hipotezę, kad ši serija galėjo būti ir kartotinė. Dėl dažno tiražavimo nusinivėliavus vario plokštės vaizdiniui, raizinių stengtasi paryškinti nuspalvinant, taip pat gajūs buvo ir kompozicijų atkūrimo, kopijavimo ar net plagijavimo reiškiniai, nusidriekę per visą religinio paveikslėlio istoriją. Kita vertus, būtent XVI–XVII a. smulkiojoje grafikoje susiformuoja vizualiai aprėminimu įprasminata šventųjų asmenų pagerbimo tradicija.

Ornamentuotuose Antverpeno šventųjų atvaizdų rėmuose kai kada dar dėstyti ir nedidukai medalionai su vaizduojamo asmens gyvenimo scenomis, kartais – emblemomis. Dviejose panašiose brolių Antoniaus (1598 m.) ir Hieronimo (1619 m.) Wierixų išleistose Marijai skirtose serijose „Salve Regina“ tos eksplikuojančios kompozicijos sujungtos

⁹ „Šv. Augustinas“, saugomas Britų muziejuje (prieiga internetu: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1901-1022-1894), „Pieta“, saugoma Filadelfijos meno muziejuje (prieiga internetu: <https://philamuseum.org/collection/object/19322>) ir „Jėzus, klūpantis prie savo kankinimo įrankių“, saugomas Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje (IDS 558).

Magister habet unum zoro, et quoniam magister habet unum reficiatur in



apvado – rožinio, kurio karoliukai primena perlus (aliuzija į Švč. Mergelės kaip kriauklės, vedančios perlus, metaforą¹⁰). Pirmojo brolio serijos tonduose yra Marijai skirtos emblemos pagal Biblijos citatas, o antrojo – Marijos gyvenimo ir kitokie siužetai. Tokia naratyvaus apipavidalinimo tradicija liko gyvybinga ir XIX a. vid.–XX a. pr. maldyno paveikslėliuose. Prisimintini Jono Kazimiero Vilčinskio išleisti plieno raižiniai su ovaliu Aušros Vartų Švč. Mergelės Marijos atvaizdu ir jį supančiais mažų raižinukų ovalais, kuriuose pavaizduoti Marijos ir Jėzaus gyvenimo įvykiai.¹¹ Kai kada pasakojimo scenos paveikslėlyje komponuotos į tuo laiku madingą pavidalą, pvz., neogotikinio altorėlio (2 pav.).

Antverpeno paveikslėliuose vešėjo krikščioniška simbolika. Vynmedis iškyla kaip Jėzaus įvaizdis. Marijos atributas rožė dominuoja Antoniaus Wierixo (1555/1559–1604) paveikslėliuose, perteikiančiuose rožinio slėpinius: perdėm vešlus, užimantis didžiąją paveikslėlio dalį rožės krūmas skirtas džiaugsmo slėpiniams (*Rosario glorioso*), o spygliuotas – kančios slėpiniams (*Rosario doloroso*). Simbolinė priemonė – išsiskleidusiam rožės ar kitos gėlės žiede vaizduoti šventąjį ar kurį nors religinį siužetą – būdinga ne tik Antverpeno, bet ir kitiems vėlesnių laikotarpių Europos devociniams paveikslėliams, neretai ir XIX a.–XX a. pr. išleistiems.

Dar vienas taikytas dekorų principas: tuščiuose lakšto pakraščiuose ritmiškai dėlioti Jėzaus atributai – *Arma Christi*. Tuščią erdvę aplink paveikslėlį tarsi atsitiktine tvarka taip pat užpildydavo gyvūnų, augalų atvaizdai ir taip būdavo suformuotas platokas apvadas (minėto A. Wierixo graviūros Jėzaus istorijos tema, 1580–1600 m.). Tačiau tie neva atsitiktiniai motyvai atliko ir estetinę, ir simbolio ar alegorijos funkcijas. Pavyzdžiui, raižinį „Jėzaus vainikavimas erškėčių vainiku“¹² supantys pakalnutė, serentis, gvazdikas, žemuogė ir kiti augalai – Kristaus kančios asociacijos; gėlės-simboliai visam laikui tiesiog įaugo į paveikslėlių puošybą. T. van Merleno paveikslėlio (1 pav.) apačioje pavaizduotos žiaurokos

¹⁰ Liškevičienė (2018), 53.

¹¹ Jonas Kazimieras Vilčinskis. *Vilniaus albumas* (2021), 133.

¹² Kūriny saugomas Britų muziejuje. Prieiga internetu: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_F-1-201.

← 1. Theodooras van Merlenas. „Jėzus, klūpantis prie savo kankinimo įrankių“. Antverpenas, XVII a. II p. Spalvintas vario raižinys ant pergamento. NČDM, [IDS 558]

scenos su atakuojančiais plėšriais žvėrimis yra vizualus Biblijos citatos: „Bet jis buvo sužalotas dėl mūsų nusižengimų, ant jo krito kirčiai už mūsų kaltes“ (Iz 53, 5) kodas.

Tekstas paveikslėliuose dėl šrifto, jo pateikimo pobūdžio kai kada tapdavo puošmena. Kaip būdinga Flandrijos barokui, Antverpeno paveikslėliuose įvedamos banderolės tekstui. Itin dekoratyviai komponuotos psalmėms skirtų paveikslėlių serijos (pvz., H. Wierixo „Septynios atgailos psalmės“ (prieš 1604 m.) ar Johannes Galle'ės (1600–1676) graviūros). Kiekvieno centre tėra mažutė Jėzaus temos scena, o aplink ją tarsi keturiais augalo žiedais įmantria, primenančia islamiškąją kaligrafiją, maureska išvingiuotas psalmės tekstas; visa apskliausta į banguotą keturkampį apkaustų kartušą, padabintą kitais puošmenimis.

Antverpeno dailininkai (vienas jų – Hieronymus Wierixas, 1553–1619) vaizduojamam subjektui sureikšminti ir erdvės iliuzijai sukurti meistriškai naudojo įvairiopus aureoles su skirtingo intensyvumo spindulių pluoštais. Kartais aureolių kraštus dar pabrėždavo „mandorla“ iš debesų ar angelų. Žvaigždiško pavidalo aureolės (dėl metaforų – *Stella Maris* ar Aušros žvaigždė) dažniau tekdavo Švč. Mergelei, kvadratinės-rombinės – Dievui Tėvui.

Pavardinti ir daugybė kitų anverpeniškųjų paveikslėlių – vario raižinių – dekoru elementų vėlesniais laikais buvo kartojami, varijuojami. Tarkime, XIX a. vid.–pab. šventųjų atvaizdams aprėminti naudotos įvairiausios apkaustų kartušo interpretacijos Paryžiaus leidėjo „Hocquart“ graviūrose, Šveicarijos leidėjų Carlo ir Nikolauso Benzigerių litografijose ar Bavarijos leidėjo Carlo Poellatho chromolitografijose (3 pav.). Iš Antverpeno paveikslėlių buvo perimtas ir dar vienas, įsitvirtinęs nuo XVII a. pr., dekoravimo būdas – tendencija spalvinti graviūras. A. Spamerio teigimu, paveikslėlių meninė vertė menko dėl galybę kartų eksploatuotos vario plokštės niveliacijos, todėl kompozicijos kopijuotos, prastėjo piešinio meistrystė ir raižysenos kruopštumas, o tą meninį nuopuolį vainikavo grubokas koloravimas ranka.

XVII a., bet ypač XVIII šimtetyje paveikslėlių leidyba suaktyvėjo pietinėse Vokietijos žemėse ir svarbiausiu, produktyvesniu nei Antverpenas, devocinių paveikslėlių leidybos centru Europoje virto Augsburgas,



2. „Švč. Mergelė Sopolingoji“.
Leidėjas F. Kasprzykiewiczzius. Varšuva,
XIX–XX a. sandūra. Chromolitografija.
NČDM, Ta 3468



3. „Šv. Juozapas“.
Leidėjas Carlas Poellathas. Šrobenhauzenas, XIX a. pab.
Chromolitografija. LNM, ATV 26.638

garsėjęs knygų leidybos, auksakalystės pasiekimais ir raižytojų šeimomis, jų plėtota tarptautine menine prekyba. Paskatą suteikė ir Sadalerių dinastija, nuo XVII a. pr. savo veiklą iš Antverpeno perkėlusį į Bavariją ir čia diegusi savo patirtį.¹³ Tačiau žinomumą protestantiškam Augsburgui davė stulbinantis katalikų raižytojų ir leidėjų brolių Johanno Baptisto (1712–1787), Josepho Sebastiano (1710–1768) bei pastarojo sūnaus Ignazo Sebastiano (1753–1817) Klauberių, taip pat Gottfriedo Bernhardo

¹³ Heres (2007), 55.

Gözo (dar – Götzo, 1708–1774) produktyvumas ir komersantiška sėkmė. 1740 m. brolių Klauberių įkurta leidykla aprūpino visą Europą paveikslėliais, taip pat ir Lietuvoje sklido jų ir kitų augsburgiečių religiniai paveikslėliai – vario raiziniai. Juose šventųjų asmenų atvaizdai, tarp kurių nemažai biustų, tirštai „apauginti“ vizijų ir legendų scenomis, alegorijomis, atributais ir simboliais, mitologinėmis aliuzijomis. Egzistavo glaudus ryšys su tuometine religine literatūra, visų pirma – hagiografiniais ir piligriminiais leidiniais. Paveikslėlių forma išliko stačiakampė, įprastai – vertikali, tačiau atsirando nauja, ryški, įkūnijanti rokoko dvasią savybė – labai dinamiškas, asimetriškas, tiesiog veržliai plazdantis kompozicijų siluetas. Kompozicijos neretai apoteozinės, orientuotos į viršų, akcentuotos (ar apkraštuotos) rokokiniais apvaisais¹⁴ iš *Arma Christi*, rokailių, voliutų, kriauklių, akanto riesčių, monstrancijos spindulių vainiko, gėlių, taip pat popiežiškų atributų, eucharistinių simbolių, gausybės ragų, panoplijų, kraštovaizdžio ir debesijos fragmentų, architektūrinių pavidalų, dar įterpiant angelų ar net šventųjų figūras. Ypatingą svarbą paveikslėlių istorijai turėjo brolių Klauberių sukurta 57-ių vario graviūrų serija, skirta Loreto (Švč. Mergelės Marijos) litanijos kreipiniams. Raižiniais iliustruota maldinga dominikono Franzo Xavero Dorno knyga, atspausdinta 1749 m. ir mažiau nei per šimtą metų vien Augsburgėje sulaukusi keliolikos leidimų keliomis kalbomis. Perleidžiant iliustracijos buvo panaujintos, galima manyti buvus dvi serijas.¹⁵ Šie Klauberių sukurti Marijai pagerbti atvaizdai plito ir atskirais lakštais, vienas jų – J. B. ir J. S. Klauberių graviūra – Loreto litanijos invokacijos „Motina stebuklingoji“ parafrazė – saugomas Žemaičių muziejuje „Alka“ (4 pav.). Nuo XVIII a. vid. litanijos graviūros kopijuotos, adaptuotos kitų šalių leidiniuose, o nuo 1850-ųjų sodrėjo jų meninė recepcija. Ciklas įvairiomis technikomis kopijuotas, perkurtas (pvz., Pierre'o-Adolphe'o Varino (1821–1897) plieno raiziniai), jo ikonografija transformavosi ir į kitą stilistinę raišką (pvz., Johanno Evangelisto Zollnerio medžio graviūros) ir pan.¹⁶

¹⁴ Brolių Klauberių kūryba veikė rokokinės ornamentikos sklaidą ir specialiomis savo graviūrų serijomis, pvz., altorių eskizais.

¹⁵ Stoll (2014), 2–3.

¹⁶ Stoll (2013, 2014).



4. Johanna Baptistas, Josephas Sebastianas Klauberiai. „Supra Modum – Mater admirabilis“. Augsburgas, XVIII a. vid. Vario raiziny. ŽVM P 1955/4



S. Ambrosio

S. Anthoni

S. Antonii Paduani

S. Cyprianus

S. Blasii

S. Benedicti

S. Hilarii

S. Iulii Chelidii

S. Gregorii

S. Victoris



5. Než. meistras. Vadinamasis *Klosterarbeit* su Antonio Oleszczyńskio plieno ražiniu „Šv. Pranciškus Serafiškasis“ ir šventųjų relikvijomis. XIX a. II p. Vilniaus Šv. Petro ir Povilo bažnyčia. KPC. Aloyzo Petrašiūno nuotr., 2015



6. Než. meistras. Šv. Ona su Marija. Popieriaus karpinys, akvarelė. Vokietija, 1780–1800 m. <https://nat.museum-digital.de/object/86705> © Muscum Ehingen

Paveikslėlių leidyba Augsburgėje (leidėjų įprastai naudota signatūrinė vietos nuoroda – „A. V.“) nuo XVIII a. vid. įgavo milžinišką mastą, bet pamažu ėmė smukti turinio ir meninė kokybė. XVIII–XIX a. sandūroje paveikslėliai jau anaip tol nebe virtuoziški, neretai primityvoko piešinio, dėl klasicizmo įtakos – nuosaikesnės kompozicijos ir dekoru. Sumažėjo ir simbolinis paveikslėlių klodas, jie paprastėja ir prastėja. Čia galima paminėti Johanno Georgo Frehlingo, spalvintus Josepho Paulio ir Johanno Buschų raižinėlius – šventųjų serijas.¹⁷ Siekiant greitesnio rezultato, atvaizdėliai kai kada spalvinti naudojant trafaretą, šitai dar prastino jų išvaizdą. Vienas tokių meninio nuskurdimo pavyzdžių – kun. Juozapo Stankevičiaus (1866–1958) kolekcijai priklausęs estampas „Šv. Teklė“¹⁸, signuotas leidėjo Johanno Martino Willo (1727–1806), gaminusio, beje, paveikslėlius-vario graviūras ir evangelikams.

Be tiražuojamų katalikiškų paveikslėlių, egzistavo vienetiniai, unikalūs, daugiausia dirbdinti moterų. Religinis paveikslėlis kaip toks, radęsis moterų vienuolių aplinkoje, imtas vienuolių puošti išskirtiniu aprėminimu. Meniški, įprastinių rankdarbių – nėrimo, siuvinėjimo įkvėpti, jų darbai savo apogėjų pasiekė Baroko epochoje ir XVIII a. ypač išpopuliarėjo

¹⁷ Pvz., paspalvintas Johanno Buscho vario raižinukas „Šv. Apolonija“, saugomas Žemaičių vyskupystės muziejuje (ŽVM P 1955/14).

¹⁸ ŽVM P 1955/12. Prieiga internetu: https://www.limis.lt/greita-paieska/perziura/-/exhibit/preview/200000005329514?s_id=11aPZBzLQAivAazC&s_ind=1&valuable_type=EKSPONATAS.

germaniškuose kraštuose – vokiečių, o ir kitų tautų bendrinami terminu *Klosterarbeiten*. Vienuolių darbams priskirtinas ir paveikslėlių apipavidalinimas, turėjęs keletą tipų. Siekiant religinius objektus – dažniausiai relikvijas ar šventųjų atvaizdėlius – pagerbti, iš įvairių medžiagų, pasitelkiant skirtingas technikas (taip pat ir siuvinėjimą, nėrimą, aplikaciją), meistrauta jų apdaila. Su neįtikėtina išmone kurti platūs dekoratyvūs apyvada – fonas objektui eksponuoti. Juos dirbdino iš aukso, sidabro vielos ar folijos, karoliukų, cekinių, prabangių audinių – brokato, aksomo, šilko, taip pat perlų ir juvelyrinių akmenų, *paperolių* (siaurų įvairiai susuktų popieriaus juostelių), sudžiovintų augalų, veidrodėlių ar kriauklių. Toks koliažinis dekoracijos principas, neretai – supaprastėjusios išraiškos, naudotas kiek ir XIX a. vid.–XX a. pr. paveikslėlių puošyboje. Šito laikotarpio *Klosterarbeit* tipo dirbinys (5 pav.), pagamintas, deja, neišaiškinto autoriaus ar dirbtuvės, yra Vilniaus Šv. Petro ir Povilo bažnyčioje.¹⁹ Iš pirmo žvilgsnio J. K. Vilčinskio „Vilniaus albumui“ išleistas Antonio Oleszczyńskio išraižytas spalvintas plieno raižinys „Šv. Pranciškus Serafiškasis“ ir dvidešimties šventųjų relikvijos aplink jį eksponuojami apsupti prabangaus dekoracijos. O jis išmoningai sukurtas iš metalo filigranų imitacijų stilizuotų augalų *paperolių* ir juvelyrinių akmenų, karoliukų, visa kompozicija dar įtvirtinta ornamentuotame rėme, kampuose padabintame auksinėmis popieriaus reljefų arabeskomis.

Straipsnio temai labai aktuali kita, gana gausi dirbinių grupė, kuri XIX a. vid.–XX a. pr. tapo įkvėpimo šaltiniu ir pavyzdžiu pamėgdžioti. Tai – popieriaus ar pergamento karpiniai, pjaustiniai.²⁰ Jie formuoti aplink paveikslėlį – įprastai nedidelį ovalų guašu ar akvarele nutapytą šventojo atvaizdą (6 pav.), labai retai – graviūrą. Dažniausiai paveikslėlis (beje, daug jų – mėgėjiškai nutapytų) klijuotas jau ant gatavų karpinių ažuuro, viduryje. Figūrinių atvaizdų apgaubdavo karpyta žvaigždėška aureolė ar puošnus banguotas kartušas, kartais – šventasis tapdavo altorėlio ar

¹⁹ Už suteiktą iliustraciją dėkoju kolegei dr. Gabijai Surdokaitei-Vitieni.

²⁰ Toks dirbinys vokiškai pagal techniką nusakomas – *Schnittbild* (dar – *Weißschnitt*), pagal panašumą į nėrinis – *Spitzenbild*. Prancūzai paveikslėlį, padabintą pjaustymo ar karpymo technika, vadina *canivet*. *Canivet* – kruopštaus pjaustymo technika sukurta vienuolių dirbinių rūšis savo pavadinimą „paveldėjo“ iš aštraus plunksnos peilio (*canif*), kuriuo baroko laiku ir anksčiau meniškai pjaustinėtas pergamentas ar popierius.

gėlės žiedo centru etc. Karpinių kompozicijose tarpo įvairūs motyvai: begalybės ženklas pintas iš keleto lygiagrečių linijų, mėgtos dygliuotos rožės šakelės, kolonos, vazos, vaisiai ir visokiausios riestės. Pavardinti motyvai ir gana ryškūs spalviniai akcentai būdingi „germaniškojo“ arealo (Vokietijos žemės, Austrija, Bohemija) karpiniams su šventųjų asmenų atvaizdais. Kito – „prancūziško“ geografinio arealo (Prancūzija, iš dalies – Belgija, Italija) karpiniai-pjaustiniai skiriasi savo tikslesniu piešiniu, dekoratyviu stambesniu beveik vien iš augalinių elementų suformuotu „tinklu“ ir, be abejo, karpymo maniera: plonytėmis skiautelėmis akcentuotais motyvų kraštais, rafinuotesnėmis spalvomis. XVII a. pab.–XVIII a. pr. gamintieji Lione²¹ buvo ypač išraiškingi ir meniški, greičiausiai tai – aukšto meninio šio miesto tekstilininkystės standarto atspindys.

Visi tie nėrinius primenantys filigraniški pergamento ar popieriaus karpiniai – begalinio kruopštumo ir daugelį valandų trukusio darbo rezultatas. Jų materialinė ir meninė vertė – didelė. Tačiau ir šioje sferoje egzistavo skirtingi profesionalumo ir meniškumo lygmenys. Ieškota ir lengvesnio būdo sukurti popieriaus nėrinių efektą: buvo pasitelkiami trafaretai, sudėtingo piešinio pjaustinį keitė baidymas adata, įrėžos, ažūrinėmis darytos tik treliązo grotelės, ypač būdingos rokoku. Stiliaus atžvilgiu ši paveikslėlių puošybos grupė labiausiai atstovauja barokui ir rokoku, nors nemažai artefaktų surta ir XIX a. I pusėje. Reikšminga tai, kad karpiniai-pjaustiniai su religine piktograma centre implikavo bene svarbiausią XIX a. II p.–XX a. pr. masinės gamybos paveikslėlių puošybos modelį (apie tai – vėliau).

Augsburgo raižytojų ir leidėjų potencialas seko, klostėsi ir neparankios aplinkybės paveikslėlių verslui plėtoti. Katalikų bei nepalankūs Apšvietos ir Prancūzijos revoliucijos padariniai ardė nusistovėjusią gamybos ir platinimo sistemą, mažino paveikslėlių paklausą. XIX a. I pusėje, bydermejerio periodu, paveikslėlių leidybos lyderystę paveržė Praha, daugiausia – vokiečių kalbiai jos raižytojai-leidėjai, savo tvarkingai nuspalvintais paveikslėliais pirmiausia patraukę pietinių vokiškų žemių

²¹ Canivet. Prieiga internetu: <http://www.gianlucalocicero.com/?s=canivet>.

tikinčiuosius.²² Prahoje jau keletą šimtmečių darbavosi nemažai vario raižytojų, o miesto – naujo centro iškilimą inspiravo ir draudimas į Habsburgų monarchiją įvežti religinius atvaizdus, ir iš dalies – 1796 m. Aloiso Senefelderio (beje, 1771 m. gimusio Prahoje, mirusio 1834 m. Miunchene) išrasta nauja spausdinimo technika – litografija, jos plėtra. XIX a. vid. jau po visą Europą sklido Prahos leidėjų (jų tuomet būta maždaug šešiasdešimt) smulkioji devocinė grafika. Paminėtini raižytojai-leidėjai Johannesas Pachmayeris (dar – Pachmayr, 1775–1832), Dominikas Maulinis (1787–1863), Wenzelis Hoffmannas (1782–1860 ar 1788–1859), Sigmundas Rudlas (1802–1864), Václavas Morakas (1818–1886), Josefas Koppe'ė (1813–1881) ir kiti. Kaip ir Antverpene ar Augsburgė, Prahoje taip pat dirbo dinastijos²³, kai kada leidėjo vardu veikla tęsta ir po jo mirties, tad ir paveikslėlių chronologija dažnai tėra apytikrė (ši problema – aktuali per visą jų raidą). 1840–1865 m. vienas našiausių Prahos paveikslėlių gamintojų buvo S. Rudlas, savo graviūras eksportavęs į Rusijos imperiją.²⁴ Lietuvą jos irgi pasiekė, turime nemenką pluoštą S. Rudlo ir kitų prahiškių leidėjų mažųjų paveikslėlių, deja, dažnai neidentifikuotų²⁵, nedatuotų, nors ir signuotų²⁶.

²² Spamer (1930), 258–260; Engels (1983), 22; Heres (2007), 56–61; *Glauben. Andachtsbildchen von A bis Z* (2016), be paginacijos, il. 1013–1026.

²³ Antai Prūsijos vario raižytojas, spaustuvininkas ir litografas D. Maulinis, kurį laiką pagyvenęs Italijoje, ilgainiui įsitvirtino Prahos Smychovo rajone, turėjo litografijos įmonę, kurioje jam talkino keturi sūnūs (Skalová (2020), 58). Į paveikslėlių leidybą ypač buvo įsitraukęs sūnus Franzas (g. 1817).

²⁴ Skalová (2020), 59.

²⁵ Lietuvos integralios muziejų informacinės sistemos (LIMIS) paieškoje tik vienas paveikslėlis, saugomas Kretingos muziejuje, įvardytas kaip S. Rudlo (KM GEK 32475), nors ir kituose paveikslėliuose jo signatūra gerai įskaitoma, be to, ir kūrinių stilistika tapati. Toks „bekilmis ir bedatis“ yra Trakų istorijos muziejuje saugomas antrajame XIX a. trečdalyje S. Rudlo išleistas paveikslėlis su šv. Petro, šv. Apolonijos, šv. Rozalijos ir šv. Vilhelmo atvaizdais (TIM AT 5511). Žemaičių vyskupystės muziejus bent pažymėjo šio leidėjo paveikslėlių sukūrimo vietą – Prahą (ŽVM GEK 3153/61, GEK 3153/63, GEK 3153/64), vis dėlto paveikslėlio „Jėzus Gerasis Ganytojas“ (ŽAM ŽVM GEK 2667) išleidimo vietą reikėtų pataisyti, dabar nurodyta neteisinga – Vokietija. Beje, ir atlikimo technikas muziejų aprašuose reikėtų patikslinti...

²⁶ Tarkime, J. Koppe'ės paveikslėlis „Šv. Kotryna, šv. Elžbieta ir šv. Marija Magdalena“. Trakų istorijos muziejus, TIM AT 5512.



7. Sigmundas ir Carlas Rudlai. Paveikslėlis su šv. Magdalenos, šv. Mykolo arkangelo ir šv. Antano Paduviečio atvaizdais. Praha, XIX a. II p. (?). Spalvinta graviūra, reljefinės aukso folijos aplikacija. NČDM, TA 3839

XIX a. 7 deš. Prahos leidybos aukso amžius išblėso, tačiau liko reikšmingas indėlis paveikslėlio istorijoje. Savitas prahiškų raižytojų ir leidėjų braižas, kuriame ryškus vaidmuo skirtas dekorui, atpažįstamas lig šiol. Vadinamasis Prahos stilius maždaug XIX a. vid. buvo perimtas daugelio Bohemijos, Austrijos, pietinės Vokietijos paveikslėlių leidėjų.²⁷ A. Spameris apibendrina: Prahos raižytojai – menko meninio išsilavinimo, bet jų atvaizdėlių margumas buvo patrauklus smulkiajai buržuazijai ir valstietijai.²⁸ Taigi „Prahos stiliui“ būdingos ryškios, net aitrokos spalvos, dažni dekoro motyvai – gruboki stilizuotų kuplių rožių žiedai ar kiti augalai, panašūs į tapytuosius čekų, lenkų liaudies meno objektuose, ant stiklo. Taip pat – specifiniai tipažai ar net debesų pavidalas (tarkime, S. Rudlo mėgta lanko forma). Savo klestėjimo laiku prahiškiai greta vario raižinių pamažu ėmėsi ir plieno raižinių (mėgo punktyrinį-taškinį metodą), spausdino litografijas, dar naudojo ir ksilografijos techniką. Litografijas kartais spalvino trafaretais. J. Koppe'ė ar S. Rudlas mėgo paveikslėlius papuošti žvilgesiu – visas paviršius ar paveikslėlio dalys dengti laku, klizais. Ši dekoro priemonė kai kurių leidėjų ne itin sėkmingai eksploatuota dar ir XX a. pradžioje – per laiką laku dengtieji objektai patamsėjo, išsišėrė, o storesnio sluoksnio – suaižėjo.

²⁷ Spamer (1930), 259.

²⁸ *Ibid.*

Tyrimui aktualu, kad Prahos paveikslėliams papuošti pradedama naudoti šampavimo, reljefinių įspaudų (kongrevo) bei įkirtų technikas. Pionierystė čia priklauso J. Pachmayeriui, kuris drėgnus paveikslėlių pakraščius ėmė apipjaustyti savo sukonstruotomis aštriomis metalinėmis šukomis–„ežiukais“ ir taip išgaudavo norimą raštą.²⁹ Tai buvo naujovė, kurią greitai įsidiegė ir kiti gamintojai. Prahieškių leidėjų produkcijos ypatybė yra ir tai, kad kongrevu jie mėgo dekoruoti aukso spalvos elementus³⁰, o šiuos dėl gausos bei panaudojimo įvairovės galima laikyti dar vienu skiriamuoju bruožu (7 pav.). Neretai ant paveikslėlio aplikuodavo reljefinėmis įspaudomis ornamentuotą aukso foliją (būta ir sidabro), o tame auksiniame fone keletas ovalinių ar širdies formos išėmų atidengdavo kurio nors šventojo asmens atvaizdą.³¹ Du, trys ir keturi šventieji tokiu ar panašiu būdu eksponuoti paveikslėlyje – įprastas čekų leidėjams reiškinys. Taip pat pasitelkti ir reljefu dekoruoti auksiniai medalionai, lapai, vėliavos. Populiari buvo auksinių rėmų ar altorėlio imitacija.³² XIX a. pab.–XX a. pr., regis, Lenkijos leidėjai (nėra signatūrų) aktyviai plėtojo panašų aprėminimo būdą: į kongrevu ir šiek tiek perforacija puoštų plačių aukso, nors greičiau – bronzos, spalvos rėmų-fono centrą aplikuodami ovalu iškirptą chromolitografiją.³³ Prahieškis J. Koppe'ė, buvęs stiklo raižytojas, gamino paveikslėlius, kuriuose šventųjų figūros ir net visa kompozicija buvo reljefiniai, retkarčiais – aukso spalvos. Prahos leidėjų XIX a. I p. ir vid. taip pat mėgtas vientisas auksinis fonas, kuriame išryškėdavo balti figūrų reljefai. Aukso spalva kaip dieviškumo, prisikėlusiojo Išganytojo šlovės ženklas buvo populiari paveikslėliuose, auksinis fonas – dekoruotas ir ne – viena aptariamojo laikotarpio ypatybių, ypač XIX a. pab.–XX a. pr. chromolitografijų serijose (pvz., leidėjų „Benziger & Co“ ar C. Poellatho, pastarojo išleista ir

²⁹ Skalová (2020), 60–61, 75–76.

³⁰ Kartais visą lakštą, išskyrus tik nedidelį atvaizdėlį centre, „užklodavo“ reljefiniais ornamentais puošta spalvoto metalo folija.

³¹ Pvz., jau straipsnyje minėtas S. Rudlo paveikslėlis (TIM AT 5511).

³² Reljefiniai auksiniai rėmai išskyrė keletą S. Rudlo šventųjų paveikslėlių serijų. Kad ir apnykę, matomi šv. Jono Nepomuko (NČDM, Ta 3840) ar šv. Karolio Boromiciaus (ŽVM GEK 3153/61) atvaizduose.

³³ Pavyzdžių Lietuvoje išlikę gana daug. Paminėsime keletą Žemaičių vyskupijos muziejaus eksponatų: ŽVM GEK 1952/24, GEK 1952/26, GEK 1952/27.



8. Atmena iš Vilniaus Kalvarijų.

Leidėjas Carlas Poellathas.
Šrobenhauzenas, XIX a. pab.
Chromolitografija. LNM, PA 6326

atmena piligrimams iš Vilniaus Kalvarijų su asociatyvaus pobūdžio Nukryžiuotojo ikonografija (8 pav.). Kita spalva su simboliniu, net liturginiu krūviu – raudona.

Prahos ir apskritai Europos mažajai religinei grafikai nuo XIX a. vid. iš dalies tapo būdinga viename lakšte derinti keletą technikų skirtingomis spalvomis, kad kontrastu būtų pasiektas reikiamas efektas. Tarkime, ranka nuspalvintas vario raižinys – šventojo atvaizdas, o jį juosiantis rėmo ažūras – litografija ar ksilografija, J. Pachmayeris taikė net perforaciją ir reljefus.³⁴ Apie XIX a. vid. ne tik Prahos, bet ir Paryžiaus, Bavarijos, Šveicarijos ir kiti leidėjai ilgam išpopuliarino vieną paveikslėlio tipą. Tai – imaginacinis šventojo asmens portretas, pavaizduotas neva puošniuose, *a la* tikruose mediniuose, taip pat architektūriniuose rėmuose ar altorėlyje – taip sureikšminant lyg ir kurta paveikslų reprodukcijos iliuzija.³⁵ Dekorų stilistika – aktyvus kompozicijos dalyvis. Apipavidalinimas atspindėjo stilistinę epochos eklektiką. Žinoma, mėgtos neostilinės reminiscencijos, pagal laikmečio dvasią – gotikiniai ar gotikizuoti apvadai-rėmai, bet tų pačių

³⁴ Heres (1983), il. 92–94.

³⁵ Yra atvejų, kai šventasis būdavo „įpaminklinamas“. Leidėjai, paveikti klasicizmo, tarkime, ankstyvoju kūrybos laiku – J. Pachmayeris ar C. ir N. Benzingeriai kai kuriose paveikslėlių serijose šventąjį asmenį vaizdavo ovale, kuris kilo virš antkapinio paminklo. Arba atvaizdą eksponavo klasicizmui būdingo paminklo – romėniškojo cipo centre. Žinoma, paminklai vaizduoti papuošti gėlių krūmais, girliandomis ar vazomis su sodriomis puokštėmis, kita augalija. Vaizduojamų šventųjų maldingumas reikštas ir apvadu–laikrodžio ciferblatu. Šį naują motyvą, primenantį, kad kiekviena švento asmens valanda skirta Išganytojui, mėgo naudoti Prahos leidėjai.



9. „Šv. Aleksandras“.

Leidėjas Thomas Driendlas. Miunchenas,
XIX a. vid. Vario raizinyš. LNM, PA 1867

tiškai religinės simbolikos (Dievo Avinėlio ir Šv. Dvasios simboliai, kryžiai, mišių taurės su Ostija, širdys, kriauklės, putai) prisodrintus rėmus (9 pav.) leidėjas naudojo ypač plačiai, yra ir jais puoštų Aušros Vartų Dievo Motinos ar šv. Kazimiero atvaizdų.³⁶

Maždaug XIX a. vid. Europoje greitai plito paveikslėlių mados, o kartu – ir pasipriešinimas joms. Ryškiai, margaspalvei, dažnai – abejotinos meninės kokybės XIX a. I p. Prahos, Paryžiaus ar kitų miestų

leidėjų kurti ir baroko, renesanso ar klasicizmo bruožų turintys rėmai, kartu – ir visai eklektiški, kartais – improvizuoti, kartais užpildantys aplink atvaizdą visą lakšto plotą. Rėmų įvairovė – neįtikėtina. Tokių paveikslėlių gausokai cirkuliuo Lietuvoje, galima paminėti vien XIX a. vid. Prahos (W. Hoffmanno, S. Rudlo, V. Morako), Einzydelno (Einsiedeln, Šveicarija – C. ir N. Benzigerių) ar Miuncheno (Carlo Heindelio, Thomo Driendlo) leidėjų produkciją. Nežinia, kas Bavarijos litografui, knygų leidėjui T. Driendlui (1805 ar 1807–1859) užsakė, bet jo dirbtuvėje gaminta nemažai lietuviškosios piligriminės ikonografijos – Aušros Vartų Dievo Motinos, šv. Kazimiero, Šnipiškių koplytėlės ir Šv. Rapolo bažnyčios, Antakalnio Jėzaus atvaizdų – didesnio formato ir paveikslėlių. Beje, dar ir ne po vieną variantą, su įvairiais skirtingų spalvų apvadais. Vienus, ornament-

³⁶ Pvz., Paveikslėlis „Šv. Kazimieras“ (LNDM G 1492).

devocinių paveikslėlių produkcijai oponentams 1841 m. Diuseldorfe įkurta sąjunga religiniams atvaizdams platinti (*Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf*), leidusi puikių raižytojų sukurtas, nespalvotas plieno graviūras, reprodukavusi vokiečių nazarėnų ir senųjų Europos meistrų tapybos kūrinius. Ši katalikiška organizacija stengėsi propaguoti tik geros meninės kokybės paveikslėlius ir ugdyti visuomenės skonį, siekė gražinti prestižą šioms devocionalijoms, taip pat – ir religinei dailei. Sąjungos leistų paveikslėlių kompozicijos neįmantrios, paprastos, o dekoras itin santūrus ir organiškas. Nors ilga organizacijos veikla buvo tikrai sėkminga³⁷: išplatinti milijonai atvaizdų, 1854 m. atidarytas filialas Paryžiuje, vis dėlto veržliau pasaulinę rinką užkariavo kaip tik Prancūzijos sostinėje sukurti ir tiražuoti maldynų paveikslėliai.

Aptariamos srities vedliu Paryžius pradeda tapti apytikriai nuo XIX a. 5 deš., o antroje amžiaus pusėje virsta akivaizdžiu flagmanu. Kodėl? Juk buvo ideologinių įtampų ir istorinių pervartų laikas – pergyventa didžioji Prancūzijos revoliucija, Napoleonmetis, ritosi 1830 ir 1848 m. revoliucijų banga – visa tai labai negatyviai paveikė visą Bažnyčios gyvenimą Prancūzijoje, kartu – ir paveikslėlių gamybos sritį. Be to, XIX a. II p. ir dėl mokslo bei meno proveržio kylanti maldingumo banga neretai vertinta kaip atgyvena, savo ruožtu – didelės apimties Paryžiaus leidėjų, besitelkusių Šv. Jokūbo (*Saint Jacques*) ir Šv. Sulpicijaus gatvių rajone, devocinė produkcija³⁸ – kaip primityvus ir nesaikingas kičas, savo kuriama religine iliuzija mulkinantis naivius žmones. Anot vokiečių nazarėnų dailės atstovo Josepho Ritterio von Führicho, tie saldūs prancūzų saloniniai šventieji, saloninės madonos užvaldė „parfumais“ visą dangų.³⁹ Nors pavadinamas vienos Paryžiaus gatvės vardu, sulpicijų menas tapo internacionalus, savo raiška suprantamas ir žemesniems visuomenės sluoksniams, o įkvėpimo jis sėmėsi būtent iš vokiečių nazarėnų ir anglų prerafaelitų kūrybos. Šiaip ar taip, maždaug tuo pačiu metu Paryžiuje vyko priešingų meninės raiškos ir skonio stovyklų – impresionizmo ir maldingųjų

³⁷ Gierse (1980), 21–28.

³⁸ Ji vadinta ir tebevadinama sulpicijomis ir lig šiol apibrėžiama kaip akivaizdus religinis ir meninis nuosmukis (pvz., <https://www.cnrtl.fr/definition/sulpicien>).

³⁹ Spamer (1930), 267.

paveikslėlių – suklestėjimas. Napoleono III valdymo metais nuo 1852 m. prasidėjęs Antrosios Prancūzijos imperijos laikotarpis (iki 1870 m.) buvo palankus paveikslėliams tarpti Prancūzijoje. Kaip ir vėliau, nors paradoksaliai, iki Pirmojo pasaulinio karo sekęs *gražiosios epochos* laikotarpis. Dramatiškas revoliucijų, choleros epidemijos (1834 m.), 1846 m. ištikusių bado, 1871 m. Prancūzijos ir Prūsijos karo fonas ir tuo metu kylančio atsinaujinusio maldingumo – Lurdo ir kitų garsių Marijos Apsireiškimų, dažnėjančios piligrimystės – kontekstas žadino, anot Ėmile'o Zola, dieviškumo troškulį.⁴⁰ Galima sakyti, tas troškulys vizualizuotas ir drauge tenkintas mažuose religiniuose paveikslėliuose. Jais kurta kitokia – ne-revoliucinė (kartu – neantiklerikalinė, neantipopiežiška, antilaicistinė) tikrovė, gražinanti žmonėms būtiną sakralumą. Paryžietiškuose paveikslėliuose kuriama dangiškojo ir pasakiško pasaulio vizija – pergyventų sumaiščių priešingybė. Jie lyg pasaka – teikė jaukumo jausmą, ramino, ir neabejotinai žavėjo. Ryškus, gal net lemiantis tos vizijos formantas – paveikslėlių dekoras, kėlęs ir tebekelias nuostabą, toks masinantis įvadas, kvietimas medituoti, melstis. Jaudinęs kaip katechezės priemonė ne tik turiniu, bet ir dailiu pavidalu, paveikslėlis buvo orientuotas į pirkėją, visų pirma moteris, per jas – į vaikus. Gal ir keista, bet energinga paveikslėlių plėtra rodė ir feministinės ašies stiprėjimą visuomenėje. Kita vertus, aptariamuoju laiku moterys – katalikybės laidas. O reljefine grafika ir perforacija padabinti paveikslėliai itin priminė jų dailiuosius siuvinėtus, megztus ar nertus rankdarbius, asocijavosi su puošniu batistu, tiuliu ar kitu geistiniu audiniu. Kaip tik tie, į baltąją tekstilę ir ledo gėles panašūs, trapūs ir sniegės paveikslėliai ir buvo pagrindinis Paryžiaus gamintojų sėkmės kožiris. Minėta, kad jau Prahos leidėjai XIX a. vid. link naudojo reljefines išpaudas, jungė jas su perforacija, tačiau nuo XIX a. 6 deš. prancūzai, pasinaudoję našesnėmis technologijomis, pamažu neįtikėtinai ištobulino reljefinės grafikos kompozicijas, įnešė rafinuotumo, fantazijos laisvės ir asimetrijos žaismę. Mechaniniai perforavimo procesai leido masiškai gaminti dekoratyvinius popieriaus „nėrinčius“ ir paveikslėliai tapo

⁴⁰ Plačiau apie prieštaringų XIX a. įvykių fone kristalizavusias naujas religingumo formas ir priemones joms pasiekti žr. Saint-Martin (2015/4).

masinės gamybos produktu, nors jų parengimo studijoje dar būta nemažai rankų darbo.

Susidurta su problema, kaip įvardyti šiuos objektus. Vienas produktyviausių XIX a. paskutinio ketvirčio Paryžiaus leidėjų L. Turgis vadino juos baltaisiais nėriniais (*dentellees blaches*).⁴¹ Dabar prancūzai linksta prie *canivet mécanique*, nors egzistuoja ir kitokių variantų. Vokiečių kalbiai pasitelkia terminą *Stanzspitzenbild*, vartoja ir *Prägedruck* (šis skirtas paveikslėliui su reljefinėmis įspaudomis). Lietuviškai vienu žodžiu nuskaidyti kongrevo (šis terminas kalbant apie paveikslėlius kitomis kalbomis beveik nevartojamas) ir perforacijos elementais dekoruotas miniatiūras sudėtinga. Jei atsigrįžtume į savą tradiciją, tektų prisiminti XIX a. pab.–XX a. pr. paveikslėlių leidėjo ir platintojo Juozo Angrabaičio apibūdinimus: paveikslėlis „ant mežginėlių“, „mežginuotais krašteliais“, „mežginuotais pakraštėliais“, „mežginėliuose kiaurai išmuštas“, „ant mežginėlių užklijuotas“ ir pan.⁴² Vis dėlto Europos šalių vartosenoje itin dažna, kilusi iš panašumo, nors ir nenorminė, popieriaus „nėrinių“ definicija; nesumuojus geresnio apibūdinimo, tenka ja naudotis.

Popieriaus „nėriniai“ paveikslėliuose – labai įvairūs, jų kuriamam efektui išgauti pasitelkta ne vieno amato patirtis. Elementariau apkraštuočiuose paveikslėliuose galima atpažinti vąšelių atlikų nėrinių raštus. Platesniuose apvaduose stipresnė adata (pasitaiko ir baltojo siuvinėjimo, adinukės imitacijų), šėivute ar pynimo ritėmis kurtų nėrinių įtaka (10 pav.). XIX a. II p. taip pat mėgta mechaniniu būdu atkartoti garsiųjų barokinių venecijietiškų ar belgiškų, vadinamų dar Briuselio, siuvinėjimų nėrinių tirštas kompozicijas, užpildytas vingriomis linijomis iš augalinių elementų. Žinoma, tebetęsta (dar nuo J. Pachmayerio paveikslėlių) ir vizualinio panašumo į vienuolių barokinius karpinius-pjaustinius tradicija, stengtasi kartoti jų kompozicijos principus. Aptariamojo laikotarpio paveikslėlių puošyboje itin ryškus imitacijos pradai.

⁴¹ *Catalogue du fonds de L. Turgis et fils, éditeurs d'estampes et d'imagerie religieuses: année 1893*, 4.

⁴² *Suraszas abrozdelių arba katalogas visokių szventųjų paveikslėlių: mažų su maldelėmis ir be maldelių, o teipogi ir didelių paveikslų arba abrozdu, tuszavotų ir koloravotų, vis tai gaunama pas Pranciszkaus Paznokaiczio* (1893).



10. „Šv. evangelistas Jonas“. Než. Paryžiaus ar Bavarijos dirbtuvė, XIX a. vid.–II p. Spalvinta graviūra, popieriaus „nėriniai“. Kun. Mozės Mitkevičiaus rinkinys

Techniniai patobulinimai ir išradimai davė galimybę ne tik imituoti, bet ir „nėriniais“ sukurti naują – erdvinį vaizdą, skulptūrinę faktūrą. Labai dažnai puošybinis „nėrinių“ ažūras peraugdavo į paveikslėlio foną ir, mažindamas graviūros lauką, įsiliedavo į siužetą. Itin tiršto begalinės įvairovės ornamentinio dekoro „nėriniuose“ mėgti ir architektūros ar gamtos vaizdiniai – bendro scenovaizdžio dalis, kompozicinis dėmuo ir kartu – biblinio dangiško miesto, rojaus užuominos. Vešlios augalijos ar sodo vaizdiniai paveikslėlių „nėriniuose“ – tai aliuzija į Viešpaties sodą. Šventajame Rašte sodo metafora apima prasmės lauką nuo Edeno sodo Pradžios knygoje iki simbolinio Pažadėtosios žemės įvaizdžio, Dangaus karalystės ar atilsio šalies (Hbr 4, 10). Vis dėlto nuostabios gamtos prieglobstį, vaizduojamą XIX a. vid.–XX a. pr. paveikslėliuose, ne tik nėriniuose, bet ir chromolitografijose, apibendrintai tiktų grįsti šia Šventojo Rašto

citata: „Pagarbi Viešpaties baimė tarsi vešlus sodas, – ji saugo žmogų geriau, negu bet kokie turtais“ (Sir 40, 27). Sodo ar dangiškojo gėlių darželio vizijos paveikslėliuose perteikiamos tankiu augalijos „tinklu“, gražiai apipintomis pergolėmis su trykštančio fontano bei rojaus paukščių vaizdiniais. Be įprastų europiečiui vaismedžių, „nėriniuose“ vaizduojama palmių (kartais bananų) laja, ji – dvejopas ženklas: užuomina į rojų ir kartu į kelią Sodan (palmės lapai – kankinystės atributai). Kartais sodas



884

Revue L'Éclair, 1884, 29, Rue d'Alsace, Paris.
PRENEZ LA BONNE SOURRITURE QUE JE VOUS DONNE !
VOTRE ÂME AURA LA VIE !

Seigneur donnez-nous toujours de ce pain !

perteikiamas vaizdine metonimija – obuolių, kriaušių vaisiais. Augalijos, ypač žydinčios, paveikslėliuose apstu – tikras gėlių darželis, neretai gėlės, kviečių varpos (eucharistinis simbolis) pažyra iš pamėgto simbolio – gausybės rago (*cornucopia*). Dekoras, be minėtos simbolikos, atspindėjo ir plačiųjų sluoksnių polinkį į gausias perteklines puošmenas, ornamentatumą ir sentimentalų grožio suvokimą. Šventųjų asmenų aureolės paveikslėlių ažūre kompoziciškai itin reikšmingos ir taip pat stulbina įvairove, formomis, dažnai yra išdidintos, erdvinės perspektyvos, struktūra primenančios gotikos katedrų vitražų rozetes. Paveikslėliuose naudotus architektūrinius motyvus sąlygiškai galima sudalyti į eksterjerinius (pastatai, portalai, tiltai, kolonos, laiptai ir kt.) ir interjerinius. Tipinga, kad Pirmajai komunijai atminti skirtuose paveikslėliuose vaizduotas sakramento teikimo aktas, o aplink siužetą – iš popieriaus reljefo ir perforacijos kurtas šventovės, dažniausiai gotikinės, vidaus vaizdas – su tikroviška perspektyva arba labiau apibendrintas (11 pav.). Interjero aplinkos detalių yra Marijos mokymo, Jėzaus, dirbančio šv. Juozapo dirbtuvėje, ar panašaus pobūdžio siužetuose.

Paryžiaus leidėjų „Ledoyen“, „Basset“, „Dopter“, „Bouasse-Lebel“ ir kitų paveikslėlių „nėrinuose“ yra dažnas bažnyčios motyvas (kai kuriais atvejais atpažįstama Šv. Petro bazilika Romoje, bet įprastesnė – nedidelė bažnytėlė su bokštu). Galima išvysti ir tarsi apsnigto miesto ar kaimelio apybraižas (sniego baltumas kyla asociatyviai ir įkūnija tyrumo, nekaltybės ir net teisingumo kategorijas). Kartais pastatai vaizduojami tarsi kalvose išdėlioti, o link jų aukštyn (kilimo dangun projekcija?) veda laiptai. Būtent taip apipavidalintas „Vilniaus albumo“ nedidukas Antonio Oleszczyńskio (1794–1879) raižinys „Švč. Mergelė Marija Žemaitijoje“, datuojamas 1850 m. ir saugomas Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje⁴³. Be minėtų gamtos ir ornamentinių motyvų, plačių apvadų ažūre dekoratyviai įvesta ir religinė simbolika: ovalinį Marijos atvaizdą juosia rožinio vėrinys, šonuose pavaizduoti Eucharistijos vaizdiniai – kviečiai ir vynuogienojai, viršuje spindulių glorioje yra širdies

⁴³ LMAVB, A-9145/624. Publikuotas: *Jonas Kazimieras Viltinskis. Vilniaus albumas* (2021), 204.

← 11. „Tavo siela gyvens“. Leidėjas „Bouasse-Lebel“. Paryžius, XIX a. II p. Spalvintas plieno raižinys, popieriaus „nėriniai“. Kun. Mozės Mitkevičiaus rinkinys

emblema, apačioje – kryžius, o nuodugniau apžiūrėjus, matosi įpinti erškėčių vainiko fragmentai. Deja, kas sukūrė ir kuri leidybinė firma pagamino šį gana turtingą ir meniniu aspektu neblogai subalansuotą apvadą⁴⁴, nėra žinoma. Gal kompozicija reljefų matricai dirbdinta pagal A. Oleszczyńskio piešinį? Galbūt, bet anaip tol ne visada graviūrų autoriai būdavo ir „nėrinių“ dailininkai, dažnai jie liko anonimais.

Leidėjai tą patį apvadų modelį naudodavo įvairiems skirtingų siužetų paveikslėliams papuošti. Kartais graviūrai kurdavo specialiai, ypač tada, kai platieji „nėriniai“ įsiskverbdavo į graviūros siužetą. Būta ir „individualizuoto“ aprėminimo pavyzdžių: neatsitiktinis yra to paties albumo paveikslėlio „Šv. Izidorius artojas“⁴⁵ apipavidalinimas – apačioje iš kraštų pavaizduoti jaučiai, pagal legendą arę už besimeldžiantį šventąjį. Šitą ir daugelį kitų J. K. Vilčinskio paveikslėlių ženklina išskirtinis ir unikalus dėmuo „nėriniuose“ – Vyčio reljefas. Galima apibendrinti: nors „Vilniaus albumo“ paveikslėlių puošyba (beje, ji nėra vieno laiko) daugiausia apsiribojo dekoratyviais ažūriniais pakraščiais⁴⁶, ji atitiko geriausius europinius standartus. Būdingai jiems naudotos įvairios ir gana sudėtingos aprėminančių „nėrinių“ kompozicinės schemos, kartais ši apdaila dar dekoruota polichromija, auksinimu, pasitaikė ir blizgančių puošmenų (karoliukų, folijos). Išskyrus Vytį, „Vilniaus albumo“ leidėjo ažūrinėje religinės grafikos puošyboje aptinkamas įprastas religinių simbolių repertuaras: šventojo atributai, Mišių taurė, Dievo avinėlis, angelai, širdis / širdys (liepsnojanti ir perverta kalaviju), kryžiai, *Arma Christi*, Šv. Dvasios simbolis, erškėčių vainikas, knygos (maldaknygės), Marijos ir Jėzaus vardų simboliai, Eucharistijos simboliai, Apvaizdos akis, popiežiškos insignijos (tiara, pastoralas, popiežiškas kryžius), gėlės-atributai (pvz., rožės, lelijos) ir kiti. J. K. Vilčinskio „Vilniaus albumo“ paveikslėliai apytiksliai datuo-

⁴⁴ Panašaus pavidalo motyvų (pastatėlių, rožinio karoliukų) ir jų išdėstymo principų būta „Ledoyen“ paveikslėliuose.

⁴⁵ Jo egzempliorių su identiškais neraiškais reljefo apvaisais yra Krokuvos nacionaliniame muziejuje (MNK III-ryc.-16826, MNK III-ryc.-18213) ir Vilniaus universiteto muziejuje (VUM G 85), pastarasis publikuotas: *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas* (2021), 216.

⁴⁶ Žinomas vienas visiškai kiaurinio, dekoratyvaus fono atvejis – paveikslėlyje „Švč. Trejybė“ iš kun. Mozės Mitkevičiaus rinkinio. Savo forma ir detalėmis šis egzempliorius labai panašus į leidėjo „Bouasse-Jeune“ „Bėgimą į Egiptą“.

jami keliais etapais: ankstyvuojū – apie 1850-uosius, remiantis katalogu-kainoraščiu⁴⁷ – viduriniuojū, žymimu „po 1857 m.“, ir vėlyvuojū – po J. K. Vilčinskio mirties, pradedamu nuo 1886 metų.⁴⁸ Įrašai paveikslėliuose retai kada atskleidžia gamintojus, tėra nurodyti Paryžiaus spaus-tuvininkai – Chardonai, de Drouart'as, J. Lemerrier ir Wateletas. Nors XIX a. vid. ir II p. Paryžiuje būta apie pora šimtų paveikslėlių gamintojų, paminėtieji nepriklausė produktyviausiems ar bent produktyviems „nė-riniuotos“ apdailos pateikėjams. Taigi, „Vilniaus albume“ yra nemažai nežinomųjų – dėl paveikslėlių dailininkų, gamintojų ir datavimo.

Ar galėtų kaip nors pagelbėti paveikslėlių puošybos analizė? Juk daugelis leidėjų iš panašių puošybos elementų ir būdų kūrė, varijavo tūkstančius kompozicijų. Pradinė formalioji „Vilniaus albumo“ paveiks-lėlių dekoru tyrimo stadija leistų išsakyti porą dalykų. Tyrinėjant apvadų detales aptikta nemažai panašumų į Paryžiaus leidėjų paveikslėlius. Štai leidėjui Dopterui būdingi stilizuoti granato vaisiaus pavidalai paveiks-lėlio kampuose, panašūs į esančius J. K. Vilčinskio paveikslėliuose. Kai kuriuose albumo paveikslėliuose pasirodanti specifinė žemyn besilei-džiančio balandžio – Šv. Dvasios simbolio traktuotė aptinkama „Bouasse-Lebel“ produkcijoje. Minimalių apvadėlių atitikmenų galima rasti Ch. Letaille'io, ažūrinio tinklelio – firmos „A. Bès et F. Dubreuil fils“ ir kitų gaminiuose. Pagražai spalvotų folijų blizgučiais, kuriais dekoruotas „Vilniaus albumo“ paveikslėlis „Šv. Florijonas“ (TIM GEK 43073), nau-doti ir leidėjų Durand'o, A. Saintino, Dopterio ar Basset. Vardyti atskirų elementų galima daugiau, bet vargu ar našiai. Kol kas pavyko nustatyti tik vieną rimtesnę sąsają: kai kurios albumo „nėrininių“ kompozicijos ne-abejotinai turi savo analogų tarp Paryžiaus leidėjo C. Bertino⁴⁹ („Bertin & Cie“?) paveikslėlių. Jo naudotas apvadų modelis – gėlių arabeskos su religiniais simboliais (Marijos ir Jėzaus širdžių ir vardų, Dievo Avinėlio,

⁴⁷ *Album Wileński, czyli zbiór rycin, litografii i chromolitografii, poświęcony wyłącznie przedmiotom krajowym, i wykonany ze szczególnem staraniem przez najznakomitszych mistrzów w Paryżu / wydawca J. K. Wilczyński*. Wilno: drukiem Józefa Zawadzkiego, 1857.

⁴⁸ *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas* (2021), 107–254.

⁴⁹ Pagal signatūras paveikslėliuose C. Bertinas XIX vid.–II p. keletą kartų keitė savo firmos bu-veinę Paryžiuje iš Šv. Jokūbo gatvės į Šv. Sulpicijaus, o apie 1880 m. jau veikė *Vaugirard* gatvėje.

gulinčio ant septyniais antspaudais užantspauduotos knygos, taip pat paveikslėlio kampuose esančių kalavijų ir vinių, po tris sujuostų kaspiniais) dažnai aptinkamas ir J. K. Vilčinskio paveikslėliuose (12 pav.). Tačiau vieni to identiško apipavidalinimo „Vilniaus albumo“ paveikslėliai („Šv. Pranciškus Serafiškasis“ (LNM, IMik 493), „Šv. Teresė“ (LMAVB A-9145/689), „Šv. Vaclovas“ (VNM, Gr. Pol. 22608/122) ir kt.) signuotai J. Lemerrier, o kiti („Šv. Vincentas“ (VUM, G 94) ir „Šv. Aleksandras“ (LMAVB, Liet. 1/5.5.35 ir kt.) – Drouart’o spaustuve.⁵⁰ Su C. Bertino leistomis devocionalijomis sieja ir daugiau analogijų (13–14 pav.), tarkime, ažūriniai ovalių paveikslėlių apvadai, juosiantys spalvintus A. Oleszczyńskio plieno raižinius „Šv. Teklė“ (VUM, G 91) ar „Šv. Juozapas“ (VUM, G 90)⁵¹, sukurtus pagal Vilniaus bažnyčių paveikslus. Išaiškinti ir dar du kiti tapatūs C. Bertino ir albumo paveikslėlių apipavidalinimo tipai⁵² leistų kelti prielaidą, kad būta J. K. Vilčinskio ir šio leidėjo bendradarbiavimo, galbūt – tarpininkaujant Paryžiuje gyvenusiam dailininkui A. Oleszczyńskui. Tikėtina, kad kai kurie ankstyvieji „Vilniaus albumo“ paveikslėliai yra apipavidalinti būtent C. Bertino įmonėje. Kita vertus, kyla abejonių dėl kai kurių paveikslėlių prieskyros „Vilniaus albumui“ – ir dėl atvaizdo raiškos, ir dėl apipavidalinimo

⁵⁰ Paveikslėliai publikuoti: *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas* (2021), 157, 177, 201, 210, 240. C. Bertino paveikslėlio pavyzdys: <https://picclick.fr/Canivet-BERTIN-Cœurs-Sacrés-XIXè-Image-Picuse-Holy-194952131298.html>.

⁵¹ Paveikslėliai publikuoti: *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas* (2021), 180, 187. Prie spalvinto „Šv. Teklės“ paveikslėlio nurodyta J. Lemerrier spaustuė.

⁵² Vieno tipo pavyzdys – paveikslėlis „Šv. Adalbertas“ (LNDM G 72), prieiga internetu: https://www.limis.lt/greita-paieska/perziura/-/exhibit/preview/20000006395955?s_id=zaV1XYXP7qeirDM&cs_ind=8&valuable_type=EKSPONATAS. C. Bertino analogas: <https://picclick.fr/CANIVET-Bertin-Sainte-Anne-XIXè-Image-Picuse-391948767333.html>. Kito tipo – paveikslėlis „Švč. Mergelė Marija Maitinanti“ (LNDM G 86), prieiga internetu: https://www.limis.lt/greita-paieska/perziura/-/exhibit/preview/20000004634268?s_id=aWui6R488R7JEUAp&cs_ind=9&valuable_type=EKSPONATAS ir analogas: https://www.delcampe.net/static/img_large/auction/000/507/617/021_001.jpg?v=111



5740

SV JAN KANTY

Podług Obrazu S. Czechowicza
znaydującego się w Żurowicach.



13. Antonis Oleszczyński. „Šv. Teklė“ (pagal Vilniaus Augustinų bažnyčios paveikslą). Leidėjas Jonas Kazimieras Vilčinskis, [1851–1852]. Spalvintas plieno raižinys, popieriaus „nėriniai“. VUM, G 91



14. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikėliu“. Leidėjas C. Bertinas. Paryžius, XIX a. vid. Graviūra, popieriaus „nėriniai“. Publikuota iš: <https://www.delcampe.net/nl/verzamelingen/devotieprenten/dentelle-holy-card-paris-bertin-ame-revere-les-cieux-admirent-la-splendeur-merc-d-un-dieu-1714114786.html>

jie greičiausiai „antrinių“ leidėjų (kopijuoti kitų leidėjų paveikslėlius buvo įprastas dalykas) išleisti XIX a. pab.–XX a. pr. Regis, vienas J. K. Vilčinskio paveikslėlių „perleidėjų“ XIX a. 9–10 deš. buvo Krokovoje veikęs katalikiškas dr. Władysława Miłkowskio knygynas⁵³, naudo-

⁵³ Pvz., šiam leidėjui turbūt priskirtinas paveikslėlis „Šv. Kazimieras“ (LMAVB, Liet. 1/5,5,50), publikuotas *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas* (2021), 148.

jęsis ir Niurnbergo leidėjo „Serz & Co“ paslaugomis. Visi šie klausimai dar laukia nuodugnesnių tyrimų ir analizės.

Apžvelgiant aptariamojo laikotarpio paveikslėlių dekorą visumą būtina pastebėti akivaizdų dalyką – jis neįtikėtinai įvairus, turi ir ornamentą, ir naracinį, simbolinį užtaisą. Neretai puošyba, jos ikonografija – integrali paveikslėlio dalis, tad išnyksta riba tarp vaizdinio ir jo dekorą, jie – organiška vienovė.

XIX a. vid.–XX a. pr. paveikslėlių puošyba keitė ir įprastai stačiakampę šių devocionalijų formą. Banguotas „mezginiuotų“ paveikslėlių siluetas sunkiai apibūdinamas. Ryškus laikmečio ženklas – leista gana daug kryžiaus pavidalo paveikslėlių, jų centre – Nukryžiuotojo atvaizdas ar Jėzaus veidas, o pačių formą kuriančių kryžių ažūrinis dekoras – įvairus. Pasitaikė kitų religinių objektų ar simbolių pavidalo paveikslėlių: imituota monstrancija, veraikonas⁵⁴, varpas, altorėlis ar gėlių vaza (indas). Radosi ir komplikuočiau formų, tarkime, sukomponuotų iš trijų dieviškųjų dorybių – tikėjimo, meilės ir vilties – atributų: kryžiaus, širdies ir inkaro. Aptariamoju laiku suklestėjus Švč. Mergelės Marijos ir Jėzaus Širdžių gerbimo praktikoms, suprantama, gaminta ir širdiško pavidalo paveikslėlių (pvz., Paryžiaus leidėjo Dopterio ciklas „Švč. Mergelės gyvenimas“). Mėgti siauri pailgi stačiakampiai knygu skirtukai su religinėmis realijomis. Nemažai jų – vadinamieji Bristolio (pagal čia gaminto tvirto popieriaus rūšį) paveikslėliai su perforuotais geometriniais ornamentų raštais.

Aptariamoju laiku gana populiarus paveikslėlio forma – medžio lapas. Šventojo atvaizdas (ranka tapytas, plieno graviūra ar chromolitografija) buvo aplikuojamas ant ąžuolo, buko (?) lapo skeleto⁵⁵ arba jo popierinės stilizacijos⁵⁶. Greičiausiai klijuoti atvaizdėlių ant sudžio-

⁵⁴ Broliai Benzigeriai litografijai (Nr. 150), vaizdavusiai Jėzaus galvą (pagal Guido Reni), suteikė popieriaus ažūro foną – šv. Veronikos drobulę.

⁵⁵ Pz., ąžuolo lapo skeletas su Nekaltojo Prasidėjimo Švč. Mergelės Marijos chromolitografija (Gärtner (2004), 36, il. 31), ranka nutapytu Nukryžiuotojo atvaizdu (Skalová (2020), 119, 14 priedas); buko (?) lapo skeletas su ant pergamento tapytu šv. Karolio Boromicėjaus atvaizdu (*Glauben. Andachtsbildchen von A bis Z* (2016), il. 115).

⁵⁶ Tarkime, Trakų istorijos muziejuje saugoma ant lapo imitacijos užklijuota chromolitografija „Šv. Veronika“ (1898 m., TIM AT 5661). Šio, beje, neteisingai *LIMISE* ikonografiškai aprašyto



15. „Šv. Elžbieta Vengrė“. Leidėjas
Franzas Schemmas (?). Niurnbergas (?), XIX a. II p.
Plieno ražinys, popieriaus „nėriniai“.
Kun. Mozės Mitkevičiaus rinkinys

vinto lapo – tai senesnės, bent jau XVIII a. siekiančios, tradicijos aidas. Tačiau būtent XIX a. II p. suklesti medžio lapus imituojančių paveikslėlių gamyba, aiškėja ir jos arealas – pietinė Vokietija. Tokio tipo paveikslėlius leido: A. Schaufele'ė Štutgarte, [J.] Lutzenbergeris – Altetinge (Altötting), A. Götzas – Miunchene, Franzas Schemmas – Niurnberge (15 pav.). Sunku spręsti, kodėl perforuotas ar ažūrinis paveikslėlis turėjo priminti medžio lapo skeletą. Gal praeityje sodrų simbolinį klodą turėjusių kietųjų medžių ažuolo ar buko lapų skeletai (išgauti šepėčiu) mėgti vien dėl žavingo trapaus ažūro ir buvo tik dekoras? O galbūt reiškinio ištakas reikėtų sieti su piligrimystės fenomenu ir piligriminėmis

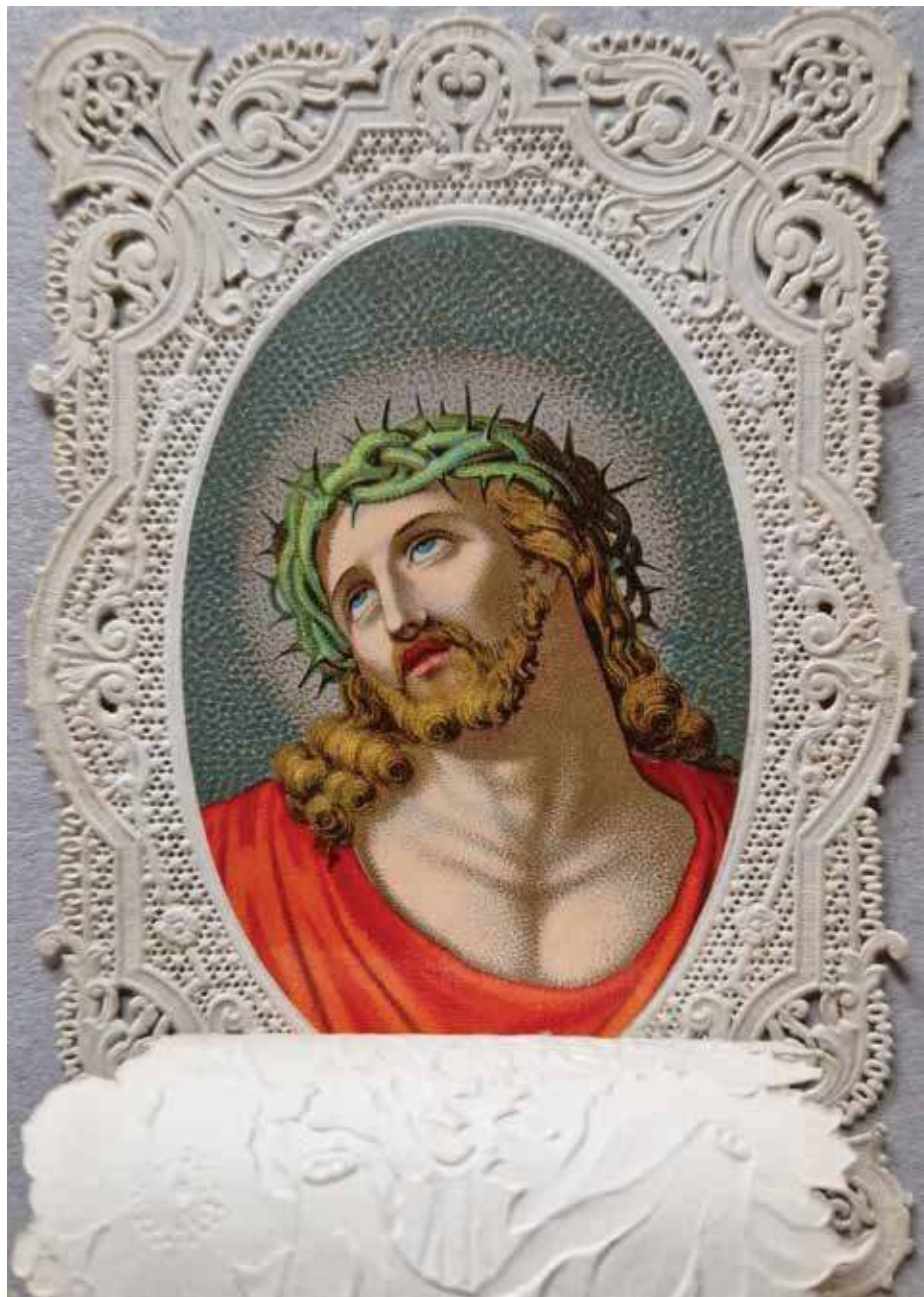
vietovėmis, kurių pavadinimo šaknyje ir legendose minimas ažuolas (vok. *die Eiche*) – *Maria Eich* Miuncheno apylinkėse ar ypač lankoma – *Maria Dreieichen* Austrijoje. Juolab garsusis pastarosios šventovės madonos atvaizdas XIX a. II p. neišaiškinto leidėjo buvo aplikuojamas stilizuoto lapo formos paveikslėlyje ir platintas kaip piligriminės kelionės atmena. Peržvelgus begalę paveikslėlių internete įsitikinta, kad kaip atminimo ženklą ant lapo formos mėgta klijuoti mažutes, bet atpažįstamas malonėmis garsėjusių *Mariazell*, *Altötting*, *Enzersdorf*, *Herrgottsruh*, *Maria Lanzendorf* ir kitų šventovių kūrinių kartotes. Be to, gal vado-

paveikslėlio averse likusi priklijavimo žymė leidžia teigti, kad jis, kaip ir nemažai kitų lapo pavidalo paveikslėlių, turėjo būti atvožiamas.



16. Išskleidžiamas paveikslėlis „Jėzus – pasaulio valdovas“. Než. leidėjas, XIX–XX a. sandūra. Chromolitografija, mišri technika. Privatus rinkinys





17 a–b. Atidengiamas paveikslėlis „Kristus, vainikuotas erškėčių vainiku“.
Než. leidejas, XIX a. II p. (iki 1877). Chromolitografija, popieriaus „nėriniai“.
Rietavo Oginskių kultūros istorijos muziejus (ROKIM S 597)

vautasi imperatyviu priminimu Šventajame Rašte: „Jūs būsite kaip ažuolas suvytusiais lapais, kaip sodas be vandens“ (Iz 1,30). Labai tikėtina, kad yrančio, bet nesuirusio lapo motyvas tikinčiajam turėjo dvigubą – *memento mori* ir amžinojo gyvenimo pažado – prasmę.

Aptariamuoju laiku buvo populiarūs paveikslėliai-siurprizai: atveriami dekoratyviomis durelėmis (atkartotas suveriamų altorių principas) arba pamatomi atvožiant kitą paveikslėlį. Tie atidengiami paveikslėliai (vok. *Klappbild*) buvo madingi Baroko epochoje, gaminti ir dar anksčiau. Vis dėlto į savo puošnumo, įvairovės ir gausos zenitą pakilo būtent XIX a. II pusėje. Paslapties, staigmenos efektas – vienas laikmečio bruožų, bendras vadinamosios prabangaus popieriaus (*Luxuspapier*) pramonės gaminiams. Iš kitos pusės – tuose atidengiamuose, kartais – ištraukiamuose, devociniuose paveikslėliuose neabejotinai glūdi ir religinės mistikos, vartų, durų simbolika. Tai pasakytina ir apie išskleidžiamuosius kulisinius paveikslėlius – įprastai erdvinės šventovės pavidalo, retkarčiais atstojusius ir namų ar kelioninį altorėlį (16 pav.). Pastatomi paveikslėliai-koplytėlės mėgti gaminti ir kaip Pirmosios komunijos atminimas.

Paveikslėlių-staigmenų atvožiamoji dalis kone visada (išskyrus durų motyvą) buvo puošta įvairiausiais gėlių atvaizdais (17 a–b pav.). Apskritai gėlės – žiedas ar lyg fontanu gausa trykštančios žyduolių kompozicijos, įvairios puokštės dekoratyviose vazose, vazonuose ar krepšeliuose – tai sodriausias aptariamojo laiko visų technikų paveikslėlių puošybos segmentas. Leistos atskiros paveikslėlių serijos, kuriose vis kitos gėlės pavidalas sietas su kuriuo nors Marijos siužetu ar šventuoju. Štai J. Pachmayeris atvožiamų (atidengus augalo atvaizdą atsiveria šventojo asmens figūra) spalvotų estampų serijoje kartu su išrašyta psalmės ar Šventojo Rašto citata šv. Aloyzą tapatino su saulėgraža, šv. Stanislovą – su pilnavidure piliariože, o šv. Apoloniją – su rudbekija⁵⁷ ir t. t. Panašaus dydžio paveikslėlių seriją su atvožiamomis gėlėmis J. Pachmayeris leido ir kaip meilės bilietus – atkėlus gėlės žiedą ar puokštelę, būdavo randamas eilėraštis. Tokius šventųjų asmenų, pridengtų gėlių kompozicijomis, at-

⁵⁷ Lukas, Piša, Wögerbauer (2017), 128–129; Pack (2003), il. 174.

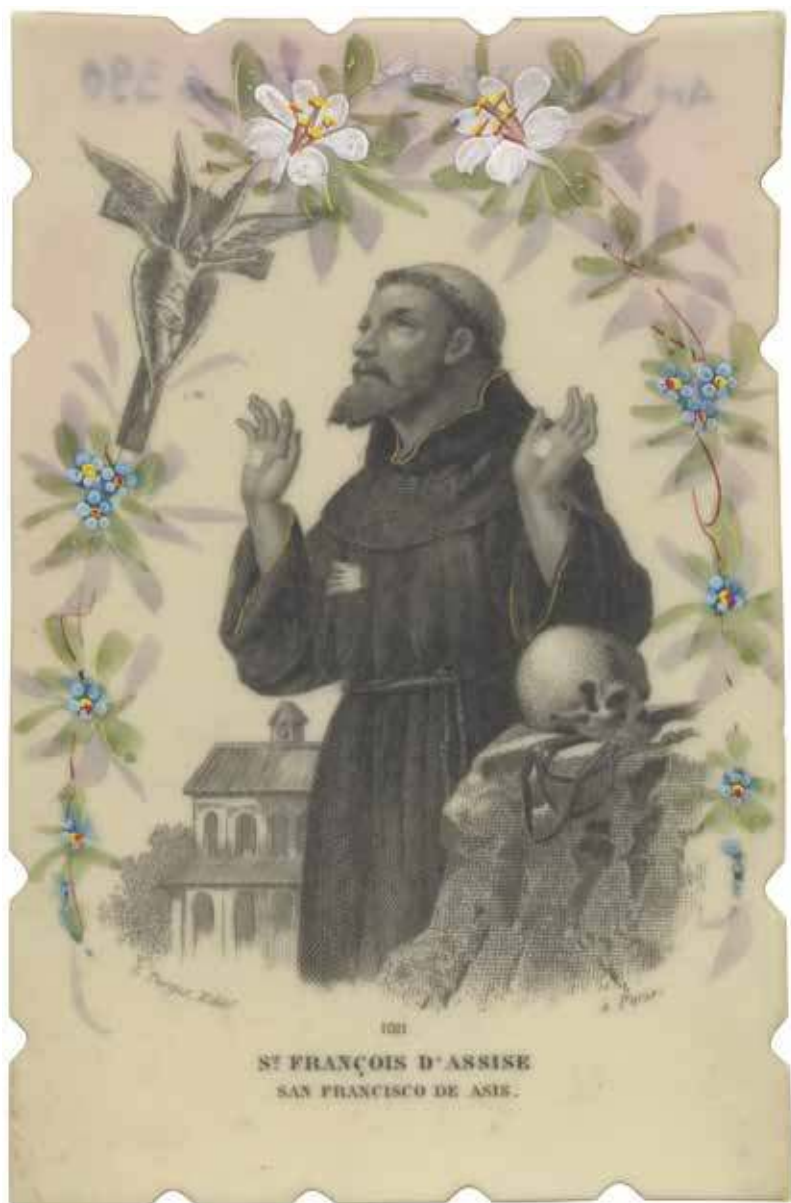


18. „Jėzau, paveiksle dorybių, susimilk ant mūsų!“ Leidėjas Juozas Angrabaitis. Krokuva, XX a. pr. Chromolitografija, kongrevas.
Kun. Mozės Mitkevičiaus rinkinys

vaizdus platino ir Paryžiaus leidėjai, tarkime, „Vaur“, „Basset“, „Felix“ ir „Dopter“ išleido ir atskiras serijas vien su gėlių kompozicijomis. Gėlių motyvai buvo įvairiai panaudojami chromolitografijose – kartais jos formuoja aprėminimą, suteikia stiliaus išraišką (18 pav.), puošia kurį nors vaizduojamą objektą, o kartais lyg atsitiktinai „įmetamos“ į kompoziciją.

Kaip ir liturginėje tekstilėje, paveikslėliuose, be visuotinai naudotų rožių ir lelijų, galima (nors ne visada⁵⁸) atpažinti gebenės, pakalnučių, našlaičių, dagių, eleborų, rugiagėlių, fuksijų, neužmirštuolių, sukučių, raktažolių, tulpių, nasturtų, irisų, aguonų, kamelijų, bugienių, kininių gvazdikų, dailiųjų auskarėlių, paprastųjų raugerškių, gudobelių, žydrinčių alyvų, jazminų, pupmedžių, alyvmedžių, ažuolų, dobilų, paparčių ir kitų augalų motyvus. Kiekvienam augalui teikta reikšmė ar net keletas jų. Štai trispalvė našlaitė, plačiai naudota ir J. K. Vilčinskio paveikslėliuose, yra Švč. Trejybės gėlė, bet ji – ir Kristaus kančios, ir Marijos nuolankumo simbolis. Suprantama, našlaitės ar neužmirštuolės vaizduotos ir geduliniuose paveikslėliuose. XIX a. visuomenė mėgo iššifruoti gėlių, augalų kalbą, pasitelkdama floros simbolinę prasmę katalikų teologijoje ir mene, žinotą nuo ankstyvųjų viduramžių. Gėlių reikšmės motyvuotos Šventuoju Raštu, teologiniais veikalais ar tiesiog asociacijomis. Sakykim, Nukryžiuotojo ar sielvartaujančios Marijos

⁵⁸ Antai kartais sunku identifikuoti, kurie žiedai – jazminų ar apelsinų, kamelijų ar rožių, bijūnų – pavaizduoti.



19. „Šv. Pranciškus Asyžietis“. Leidėjas L. Turgis, Paryžius. XIX a. II p.
Plieno raiziny, spalvintas ranka. LNM, PA 6390

kompozicijose pasitaikantys raudoni ar mėlyni anemonai (plukės) simbolizuoja kraują, kurį praliejo Kristus.

Gėlės paveikslėliuose galėjo būti ir natūralistiškos, ir stilizuotos (19 pav.). Paveikslėlių leidėjas L. Turgis (vėliau – „Turgis Fils“) publikavo Ernesto Guillot parengtus leidinius, skirtus viduramžių rankraščių iliuminacijų dekorui (pvz., „L’ornementation du manuscrits au Moyen-Age“, apie 189[2]) bei gėlėms ir jų stilizacijai (pvz., „Les fleurs d’après nature“, 1892). Šie dekoravimo pavyzdžiai atsekami ir paveikslėlių puošyboje.

Sudžiovintos ir priklijuotos gėlės paveikslėliuose veikė kaip piligrimystės priminimas ir kaip antrinės relikvijos (tikinta, kad „buvo padėtos ant Kristaus grabo“ Šventojoje Žemėje ir pan.). Kartu su džiovintomis gėlėmis į bendrą kompoziciją klijuotos ir nedidukės chromolitografijos. Egzistavo paveikslėlių koliažų-asamblių grupė, kur susijungė leidėjų produkcija ir namudiniai puošmenys. Pavyzdžiui, siuvinėtos ar ištaipytos gėlės papuošdavo raižinį su šventojo atvaizdu arba atvaizdas, įprastai – chromolitografija, aplikuotas ant tikrų nėrinų, audeklo. Aplikacija – vienas iš populiarių paveikslėlio konstravimo būdų. Dažnai audiniais (pvz., satinu) puošti vaizduojamų asmenų drabužiai.

Vietoj išvadų

Aptariamojo laikotarpio paveikslėlis – tai stiprėjančios katalikybės pažadas, savotiškas bilietas į anapusybę. O svarbiausia jo dailios meninės formos paskirtis – nustebinti, patraukti ir įtraukti. Šiuo aspektu lemiamas veiksnyss tenka labai apšciam ir sodriam dekorui, kuris paveikia ir pačią paveikslėlio formą. Turinys – religinis, bet nėra griežtai reglamentuotas. Puošyba, kurios įvairovės variklis buvo leidėjų konkurencija, yra skirtingų vektorių – fantazijos, eklektiškumo ir meistrystės – koherencinis lydinys. Kaip ir ankstesniais amžiais, dekoras išlieka labai svarbus aprėminant, apipavidalinant atvaizdą, tačiau neretai jis organiškai integruojasi į bendrą kompozicijos vienovę ir taip išnyksta riba tarp atvaizdo ir puošybos. Tai pirmiausia pasakytina apie vienuolių barokinių popieriaus ar pergamento pjaustinių-karpinių dekoratyvaus ažiūro įkvėptą ir dėl technologijų (sujungus anksčiau žinotas reljefinių įspaudų ir perforacijos technikas) atsiradusį

įstabų popierinių „nėrinių“ pasaulį, mirgantį gausybe religinių simbolių, ornamentikos ir kitų puošmenų. Aptariamo laikotarpio paveikslėlių dekorui būdingas stilistinis ir technikų pliuralizmas bei stiprus imitacinis pradas. Ryškus jo bruožas – didžiųjų stilių (ypač gotikos ir baroko) elementų mimikrija.

Skirtingas to paties paveikslėlio apipavidalinimas stipriai keitė ir jo išraišką. Spalvingumas – svarbi aptariamojo laikotarpio paveikslėlių puošybos ypatybė. Įsigalint chromolitografijai, supaprastėja devocinių paveikslėlių išvaizda, bet dekoro elementų dar vis tiek lieka nemažai. Gėlės, jų puokštės ir arabeskos – pagrindiniai puošybos dėmenys kone visomis technikomis pagamintuose paveikslėliuose.

Aptartos devocionalijos yra paveiktos šviesiojo romantizmo įtakos, tačiau takoskyra tarp romantikos ir sentimentalizmo, trivialumo – trapi. Nuo XIX a. II p. paveikslėliai tapo ne tik iliustratyviu masinės kultūros reiškiniu, bet ir masinio produkto pavyzdžiu; jie, kaip ir daugelis anuomet buitį supusių išskirtinių daiktų, būdavo gausiai išpuošti, tačiau jų puošiniai nėra savitiksliai ir dažniausiai turi semantinę katalikiškos tradicijos pamatą.

Literatūra ir šaltiniai

Catalogue du fonds de L. Turgis et fils, éditeurs d'estampes et d'imagerie religieuses: année 1893, [Paris, 1893].

Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle. Prieiga internetu: <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/>.

Doussin Jean-Pierre, Imagerie religieuse, panorama de l'édition des "images dentelle" en France au XIXème siècle, *Le Vieux Papier*, 2017, Nr. 425, p. 1–11. Prieiga internetu: https://www.academia.edu/45231728/Imagerie_religieuse_panorama_de_lédition_des_images_dentelle_en_France_au_XIXème_siècle.

Engels Mathias T., *Kleine Andachtsbild: Prägedrucke und Stanzspitzenbilder des 19. Jahrhunderts*, Recklinghausen: Bongers, 1983.

Fouchs Brigitte, *Objekte des Volksglaubens? – Die Spitzenbilder aus der Sammlung Kriss. Ein Beitrag zur religiösen Sachkulturforchung* (Diplomarbeit), Wien: Universität Wien, 2011.

- Frauhammer Krisztina, *Andachtsgraphik im System einer sakralen Kommunikation in Ungarn, Arbeitskreis Bild Druck Papier*, B. 20, sud. Konrad Vajna, Detlef Lorenz, Alberto Milano, Roswitha Orac-Stipperger, Irene Ziehe, Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2016, p. 27–39.
- Gärtner Hans, *Andachtsbildchen. Kleinode privater Frömmigkeitskultur*, München: Sankt Michaelsbund, 2004.
- Gierse Ludwig, *Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842–1880*, Köln: Erzbischöfliches Diözesan-Museum Köln, 1980, p. 21–28.
- Glauben. Andachtsbildchen von A bis Z*, sud. Stefan Kraus, Ulrike Surmann, Marc Steinmann, Barbara von Flüe, Köln: Kolumba, 2016.
- Heres Horst, *Das private Andachtsbild: Devotionale – Andenken – Amulett – Amulett. Katalog zur Ausstellung im Museum Altomünster 23. März bis 5. August 2007*, Dachau: Museumsverein Dachau, 2007.
- Jonas Kazimieras Vilčinskis. *Vilniaus albumas: [katalogas-albumas] / Jan Kazimierz Wilczyński. The Vilnius Album*, sud. ir tekstų autorė Diana Streikuvienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2021.
- Lamontagne Emmanuel, *Les représentations du Sacré Cœur de Jésus. Les petites images pieuses en «dentelles mécaniques» au Québec au XIXe et au début du XXe siècle: Un outil visuellement et textuellement performant au service de la diffusion de la dévotion*, Québec: Université Laval, 2021.
- Liškevičienė Jolita, Švč. Mergelės Marijos įvaizdžių sodas Chaleckio dvinaryje (1642), *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2018, t. 88–89, p. 47–68.
- Lukas Jiří, Píša Petr, Wögerbauer Michael, *Svaté obrázky. Pražská devoční grafika 18. a 19. století*, Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2017.
- Pack Dieter, *Die historische Entwicklung des Apollonia-Kults unter besonderer Berücksichtigung des sog. „kleinen Andachtsbildes“* [daktaro disertacija], Würzburg: Bayerischen Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, 2003.
- Saint-Martin Isabelle, *Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIXe siècle, Romantisme*, 2015/4, Nr. 170, p. 23–34. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-23.htm>.
- Skalová Martina, *Devoční grafika ve sbírkách Muzea Dr. Bobuslava Horáka v Rokycanech*, Západočeská univerzita v Plzni Fakulta filozofická, [diplominis darbas], Plzeň, 2020.
- Spamer Adolf, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München: F. Bruckmann, 1930.

- Stoll Peter, Augsburgur Rokoko, purifiziert: Eine Holzstichadaption der Lauretani-schen Litanei der Brüder Klauber. Universitätsbibliothek, Augsburg 2014. Prieiga internetu: https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2716/file/Stoll_Zollner.pdf.
- Stoll Peter, Zweites Augsburgur Rokoko: Die Lauretani-sche Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich. Universitätsbibliothek, Augsburg 2013. Prieiga internetu: https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2716/file/Stoll_Zollner.pdf.
- Sur la foi des images. Images de piété Collection du fonds iconographique: 1800–1940, *Médiathèque L'Apostrophe. Rendez-vous du Patrimoine, samedi 23 janvier et 6 février 2016*. Prieiga internetu: https://docplayer.fr/84333935-Sur-la-foi-des-ima-ges-images-de-piete-collection-du-fonds-iconographique.html#google_vignette.
- Suraszas abrozdelių arba katalogas visokių šventųjų paveikslėlių: mažų su maldelėmis ir be maldelių, o teipogi ir didelių paveikslų arba abrozdy, tuszavotų ir koloravotų, vis tai gaunama pas Pranciszkaus Paznokaiczio, Tilžė, 1893.*

Interneto puslapiai

- <http://www.biagiogamba.it>
<https://www.britishmuseum.org/collection>
<http://www.flaviocammarano.it>
<http://www.gianlucalocicero.com>
<http://histoire-des-images-pieuses-canivets.e-monsite.com>
<https://ilcollezionismodeisantini.wordpress.com>
<https://www.limis.lt>

Skirmantė Smilingytė-Žeimiienė

Eloquence of the Décor of Holy Cards from 1840–1914

Summary

The holy cards from 1840–1914 and their décor are important carriers of Christian traditions and symbolism, which is why this paper not only explores the meanings of the elements and symbols used in the décor of said holy cards and, in particular, their borders but also focuses on the evolution of these devotional images and discusses the production from the main publication centres such as Antwerp, Augsburg, Prague, Düsseldorf and Paris. One of the aspects discussed in this paper is the heritage of said holy cards in Lithuania and the décor of the holy cards from the ‘Album of Vilnius’ published by the leading publisher of this era Jan Kazimierz Wilczyński.

During the period of 1840–1914, these holy cards were a promise from the increasingly strong Catholicism and, in a way, a ticket to the afterlife. The primary purpose of their pretty visual rendering was to surprise, attract and engage. Here, the key role was played by highly abundant and rich décor that even affected the shape of the cards and both served as an ornament and carried a charge of narrative and symbolism. Décor, the diversity of which was always driven by the competition between publishers, was a coherent alloy of various vectors such as imagination, eclecticism and mastery. Just like in the previous centuries, it remained a highly important part of framing and finishing the image. Quite often the décor and its iconography were organically integrated into the whole composition thus blurring the boundaries between the image and its decorations. This could primarily be said about the lace-imitation borders and elements of composition of the cards such as abundant religious symbols, ornaments and other motifs. The said paper “lace” was inspired by openwork paper or parchment cuttings produced by nuns in the Baroque era but now its manufacturing process involved new mechanic technologies that merged the pre-existing embossing and perforation techniques. The décor of the holy cards from the period in question was characterised by the plurality of styles and techniques and strong reliance on imitation. The mimicry of elements of the major styles, Gothic and Baroque in particular, was a very prominent feature. A different finishing of the same card could significantly change its visual impact. Colourfulness was also an important characteristic of said holy cards. With chromolithography becoming increasingly available, the appearance of the holy cards became simpler but they still retained a lot of décor elements. Flowers, flower bouquets and arabesques were the key constituents of holy cards manufactured by virtually any technique.

The said devotional cards were influenced by the Light Romanticism; however, the divide between romance and sentimentality or triviality was blurry. Since 1840s, the holy cards became both the illustrative phenomenon of mass culture and the example of a mass-manufactured product: just like many other domestic objects of the era, they were lavishly decorated but their decorations were not just for decoration's sake and usually had the semantic foundation of the Catholic traditions.

Keywords: holy cards, 1840–1914, décor, symbols, Jan Kazimierz Wilczyński, 'Album of Vilnius'